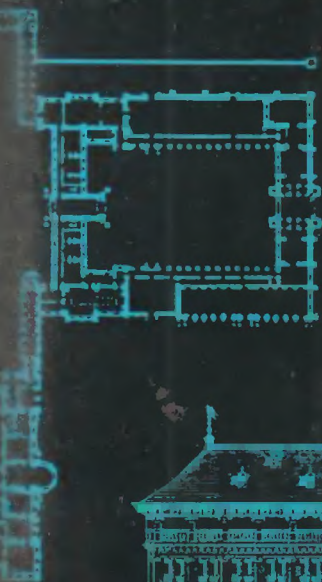




Nikolaus Pevsner

AZ EURÓPAI ÉPÍTÉSZET TÖRTÉNETE



As erpöda építészeti története

NIKOLAUS PEVSNER

CORVINA KIADÓ 1974

AZ EURÓPAI ÉPÍTÉSZET TÖRTÉNETE

NYUGAT-EURÓPA

A X. SZÁZADTÓL A XX. SZÁZADIG

A mű eredeti címe:

NIKOLAUS PEVSNER: An Outline of European Architecture

Penguin Books 1963, seventh edition

(kiegészítve a Prestel Verlag 1967. évi kiadása alapján)

First published by Penguin Books Ltd.

Harmondsworth, Middlessex, England

Fordította: BORBÁS MÁRIA

A fordítást ellenőrizte: B. SZÚCS MARGIT

Második kiadás

© Nikolaus Pevsner, 1943

Hungarian translation © Borbás Mária, 1972

ISBN 963 13 1506 1

Tartalom

A szerzőről (Zádor Anna)	7
Előszó	11
Bevezetés	15
1 Derengés és hajnal	19
A negyedik századtól a tizedik századig	
2 A román stílus	54
1000–1200	
3 A korai és a klasszikus gótikus stílus	88
1150–1250	
4 A kései gótikus stílus	127
1250–1500	
5 Reneszánsz és manierizmus	169
1420–1600	
6 A barokk a római katolikus országokban	230
1600–1760	
7 Franciaország és a protestáns észak	287
A tizenhatodik századtól a tizennyolcadik századig	
8 A romantika, a historizmus és a modern mozgalom kezdetei	354
1760–1914	
9 Az első világháború végétől napjainkig	418
Amerikai utóirat	464
<i>Jegyzetek</i>	472
<i>Irodalom</i>	476
<i>A képanyag forrásai</i>	487
<i>Mutató</i>	489

Az egyetemes építészet történetének összefoglalása, amelyet a magyar olvasó most kézbe vehet, jó 30 évvel ezelőtt jelent meg először és azóta szinte bestsellerré vált. Szakember és átlagos érdeklődő egyaránt haszonnal és megelégedéssel forgathatta. A kötet nagy sikerét nemcsak az angol nyelven minduntalan megjelenő új és új kiadások bizonyítják, hanem az a tény is, hogy a világ számos nyelvére le van már fordítva. A magyar a tizenegyedik nyelv, amelyen megjelenik.

Noha egy mű értéke tekintetében korántsem a siker a mérvadó, mégis érdemes elgondolkodni arról, mi minden játszhatott közre abban, hogy Pevsner műve olyan általános sikert aratott, amilyen építészettörténeti munkát általában nem szokott kísérni. Miben tér el vajon Pevsner műve azoktól az egykötetes, tehát rövid összefoglalásoktól, amelyek e nem nagy terjedelemben sűrítve foglalják össze az építészetnek több mint ezeréves történetét?

Az első ok az a szempont lehet, amely a szerzőt műve megírásában vezette, azaz válogatásának jól megválasztott léptéke. Elsősorban azokkal az országokkal foglalkozik – mint Anglia, Franciaország, Németország, Olaszország –, amelyek építésze valamely tekintetben, illetve valamely korszakban olyan szertedradó hatást fejtett ki, hogy ez a többi ország építészeti fejlődésére kihatott. Ezért számára a nyugat-európai építészet jelenti az európai, legalábbis a koncepció első kialakításakor így volt. Az egyre bővített újabb kiadásokba már beillesztett kisebb részleteket, például Spanyolország vagy Skandinávia építészetéről, sőt egy zárófejezetben kiegészítette művét a modern építészet mégoly rövid tárgyalásánál sem nélkülözhető amerikai fejlődés felvázolásával. A tárgyalandó anyag e leszűkítésével elkerülte, hogy az olvasó eltévedjen a sokféleség sűrűjében, a variánsok erdejében, sehol sem esett a legtöbb hasonló összefoglalásnak abba a hibájába, amely a sok név és adat felsorolásával a lexikális és a folyamatos olvasmány közt kénytelen folyton ingadozni. Persze hátránya

ennek a tárgyalásmódnak, hogy az olvasó a kiválasztott példákkal olykor nem tud egyetérteni, illetve hogy fájdalmasan nélkülözi több más ország, elsősorban saját hazája egy-egy szerinte kimagasló alkotásának említését.

A másik fontos sajátossága a kötetnek a fejlődés elvének következetes szem előtt tartása. Pevsner mindvégig az előremutatót, a társadalmi igényre adott legjobb építészeti feleletet tárgyalja. Az építészeti tér- és tömegalakítás fejlődését és annak jellegzetességét vizsgálja, továbbá az esztétikai-művészeti vonásoknak ezzel kapcsolatos, ezzel szervesen összefüggő változatait. És miközben az átfogó, inkább elméleti vonásokat keresi a történeti fejlődésben, mindegyik korszakban világosan kiemeli anyag és szerkezet, szerkezet és építészeti alakítás összefüggéseit, tehát sohasem szakad el az építészet igazi éltető talajától. E szempontok szerencsés egyensúlya okozza, hogy felül-emelkedik a hasonló összefoglalások hol erősen elvont, hol csak szerkezetre vagy kizárólag tipológiára beállított áttekintésein, és előtérbe helyezve a történelmi fejlődés jellegzetes fázisait, soha nem válik egyhangúvá, sem erőszakolttá. Nem tudálékos és nem nagyképű, noha a kötet széles körű és alapos tudáson épül. Mint Pevsner művei általában, ez a kötet is — és ez a harmadik erénye — színes és élénk fogalmazású, stílusa egyaránt bővelkedik a szellemes telitalálatokban és a finom jellemzésekben.

A mű után mondjunk néhány szót magáról a szerzőről, aki ma már világszerte eléggé ismert és népszerű, de mivel ez az első magyarul megjelenő műve, általában nem lehet ismert a magyar olvasó előtt. Nikolaus Pevsner Németországban született 1902-ben, ott végezte egyetemi tanulmányait, és először a drezdai képtárban dolgozott. Festészeti tanulmányainak gyümölcseként jelent meg habilitációs munkája, Die italienische Malerei vom Ende der Renaissance bis zum ausgehenden Rokoko (1928), az akkor legfontosabb kézikönyvsorozatban, a Handbuch der Kunstwissenschaft-ban. E mű első értékelését és történelmi rendszerezését adja a ma közkedvelt, de akkor mélyen lenézett manierizmus művészetének, és ezzel egy korábban alig méltányolt korra irányította a figyelmet. Pevsnernek ez a képessége, hogy elhanyagolt vagy észre sem vett korszakok és kérdések előtérbe helyezésével, az úgynevezett művészettörténeti fehér foltok eltüntetésével úttörő munkát végezzen, végigkíséri munkában és publikációkban gazdag életét. 1928–33 közt a göttingeni egyetem művészettörténeti tanszékén működött, majd Angliába költözött, ahol máig él. Számos tanulmányt írt, és emellett a képzőművé-

szeti akadémiák szerepével és történetével, a rendszeres művészképzés kérdéseivel foglalkozott. Ilyen irányú érdeklődésének gyümölcse az európai képzőművészeti akadémiák történetének összefoglalása: *Academies of Art. Past and Present* (1940), máig az egyetlen munka, amely a művészeti oktatás kialakulásával, a képzőművészetek társadalmi emelkedésének fontos kérdésével alapos forrásfeltárás alapján foglalkozik. Ezt az összefoglaló nagy kötetét megelőző és kísérő nagyszámú tanulmány sorából mondhatni világsikert aratott a *Pioneers of Modern Design* című kis kötete, amelynek első angol kiadása 1936-ban jelent meg. Kimutatja William Morrisnak és társainak – akiket ugyancsak ő „fedezett fel” a modern kutatás számára – az erősödő modern igények kielégítésére törekvő, a történelmi formákat száműző gyakorlati és elméleti munkásságát az építészet és a képzőművészetek, valamint az alkalmazott művészetek terén. Összegezve e korábban alig értékelt korszak eredményeit és elméleti alapjait, rámutat azokra az utópisztikus vonásokra is, amelyek például a kézművesség visszaállítása és ehhez hasonló törekvések miatt e mozgalmat hátráltatták, és gyors feledésbe süllyesztették. Nem meglepő, ha ez a kis kötet – amely elindította a szecesszió, a modern építészet és művészet összefüggéseinek sokoldalú feldolgozását, miként korábban a manierizmusról szóló kötete – már 1949-ben megjelent német nyelven, azóta számos más nyelven és kiadásban is, míg végül bővítve és átdolgozva az 1968-ban megjelent *Sources of Modern Design* című kötetet eredményezte. E műben az *Art Nouveau*-val, Anglia úttörő szerepével, a nemzetközi építészeti stílus és az iparművészet előtérbe kerülésének fő kérdéseivel foglalkozik. Sok más korszak és kérdés tekintetében is tudományos felfedezője és sikeres terjesztője Pevsner az angol művészet jellegzetességeinek, újításainak, és így – kortársaival és munkatársaival együtt – felszámolja a különösen a művészettörténet terén sokáig fennálló angol izolacionizmus elvét, amely Angliának a kontinentstől teljesen független fejlődését hangsúlyozta. Ezzel, mondhatni, teljesen megszüntette akár a kontinentális, akár az angol művészet híveinek egyoldalú túlértékelésre hajló elfogultságát.

Magas szintű tudományos függetlenségét széles körű általános ismeretein kívül az a több évtized óta folyamatban levő munkája is előmozdította, amely Anglia építészeti emlékeinek sokkötetes kistopográfiáját eredményezi. Az immár 40-nél több kötetet felölelő sorozat, amely alapos levéltári és bibliográfiai előkészítés, valamint helyszíni vizsgálat alapján készül, az első korszerű számbavétele

Anglia nagyszámú világi és egyházi emlékeinek, a publikálás időpontjáig terjedően, sőt azon túl is. Ez a tömör, csak az építészetre szorítkozó topográfiai sorozat talán az egyetlen és nyilván az utolsó olyan munka a tudományág történetében, amely egyetlen tudós lan-kadatlan munkájának köszönheti keletkezését. Pevsner ezzel meg-veti az alapját a további részletes feldolgozásoknak, tudatában van annak, hogy az élet gyorsuló irama mind több épületet elsodor, és hogy ezért meg kell ragadni – és így lehetőleg megmenteni – azt, ami van, még ha nem tartozik is a közkedvelt korszakok emlékei közé. Ez a megjegyzés a Pevsner által régóta folytatott szívós munkára vo-natkozik, amely a viktorianus művészet feldolgozására irányul, és annak ízlésüinktől olykor eltérő, de a jövő kialakítása tekintetében a történelmi jelentőségén túlmutató fontosságát emeli ki. Ezzel nem-csak a korszak emlékeinek fennmaradását segítette elő, de egy ma már sok eredményre visszatekintő új tudományágot is elindított. Mindeme munkáinak összefoglaló melléktermékeként kell megemlíteni az angol művészet sajátosságait finom szemmel elemző és rendszerező, 1956-ban megjelent művét (The Englishness of English Art).

Hála a szerző már előbb említett szerencsés fogalmazású, magával ragadó előadásmódjának, vonzó és szellemes stílusának, még leg-tudományosabb művei is közönségsikert arattak, és Pevsner ezzel az angol művészetnek általában, az építészettörténetnek pedig különö-sen komoly és maradandó szolgálatot tett. Munkásságát méltóképpen el is ismerik. Nemcsak a londoni egyetem művészettörténeti profesz-szora, valamint a cambridge-i egyetem Slade-professzora lett, hanem a legnagyobb angol építészkitüntetést, a Royal Institute of British Architects aranyérmét is elnyerte, valamint lovagi rangot is kapott. Amikor a nyugdíjkorhatárt elérve visszavonult egyetemi tanszékétől, válogatott tanulmányait két hatalmas kötetben közzétették (Studies in Art and Architecture, I–II. 1968). Tevékenysége azóta sem csök-kent, amit számos újabb tanulmánya, a washingtoni Mellon Lectures érdekes előadássorozata, a Pelican History of Arts fontos kézikönyv-sorozatának szerkesztése bizonyít. Azon kevesek egyike, akik az épi-tészetet a többi művészettel szerves kapcsolatban vizsgálják, akik egyformán érzékenyek a nagyművészetek és az iparművészetek problémái iránt.

Reméljük, hogy Pevsner legnépszerűbb művének ez a magyar ki-adása nemcsak az építészetnek, hanem a szerző által képviselt helyes törekvéseknek is számos hívet szerez majd Magyarországon.

Zádor Anna

Az európai építészet egykötetes története úgy érheti csak el célját, ha az olvasó három dolgot hajlandó tekintetbe venni.

Ne számítson arra, hogy megtalálja benne valamennyi jelentős építészeti alkotás és építész nevét. Ha erre törekedtem volna, a rendelkezésre álló terjedelmet teljes egészében igénybe venné az építészek és épületek nevének és az adatoknak a felsorolása. Sok esetben egyetlen épületet kell elfogadnunk egy bizonyos stílus vagy egy bizonyos szempont illusztrálásaként. Ez annyit jelent, hogy a képen, amelyet az olvasó elé tárunk, nem lesznek árnyalatok, csak színfoltok egymás mellett. Lehet, az olvasó ezt hátránynak tekinti, de remélhetőleg elismeri, hogy finomabb árnyalatok szerepeltetése megkettőzte vagy háromszorozta volna a könyv amúgy is tekintélyes terjedelmét. Így tehát tárgyaljuk például a lincolni székesegyház főhajóját, a wellsi székesegyházét viszont nem; a S. Spiritót igen, de a S. Lorenzót nem. Természetesen vitatható, hogy vajon a coventryi St. Michael-székesegyház valóban teljesebb és alkalmasabb példája-e az angol függélyes (perpendicular) stílusnak, mint a Holy Trinity-templom Hullban, s hogy az olasz reneszánsznak jobb példája-e a Palazzo Rucellai, mint a Palazzo Strozzi. Ilyen természetű kérdésekben lehetetlenség egyöntetű véleményre jutni. Mivel azonban építészeti értéket felbecsülni csak úgy lehet, ha az épületeket alaposan leírjuk és elemezzük, szükségszerűen csökkenteni kellett a példákat, hogy az ekképpen leszűkített anyag tárgyalásának a lehető legnagyobb teret szentelhessük.

Ezenkívül még két korlátozás vált szükségessé. Szóba sem jöhet, hogy minden kor európai építészetét tárgyaljuk, Stonehenge-től a huszadik századig, sem pedig a mai Európát alkotó valamennyi nemzet építészetét. Úgy gondolom, nem is várná ezt senki egy „Európai építészet” címet viselő kötettől. Bizonyára legtöbb olva-

sóm egyetért velem abban, hogy a görög templom és a római fórum a klasszikus ókor kultúrájához tartozik, nem pedig a mai értelemben használt „európai kultúra” korához. Kétségtelen azonban az is, hogy Görögország és Róma az európai kultúra megértésének nélkülözhetetlen előfeltétele. Ezért a könyv első fejezetében szó lesz róluk, ha röviden is. Ugyanez vonatkozik a kereszténység első évtizedeinek mediterrán kultúrájára is, amint az Róma, Ravenna, a Közel-Kelet korai keresztény templomaiban és a bizánci templomokban kifejezésre jut. A kultúra, amelyhez tartoznak, más, mint a miénk, de mégis egyik forrása a miénknek. Ezért foglalkozunk velük kötetünkben. Más a helyzet, mondjuk, Bulgáriával – amelyet a következőkben azért nem említünk, mert Bulgária a múltban a bizánci, később az orosz szféra hatósugarába tartozott, jelentősége a fejlődés egészének szempontjából inkább periferikus, ezért megbocsátható, ha e rövid összefoglalásban nem tárgyaljuk. Hasonlóképpen szükségszerűen minden kimarad a könyvből, ami az európai építészet fejlődése szempontjából nem volt irányító hatású. Ezért összponstosít ez a könyv főleg az olasz, francia, német és angol építészetre. A történész dolga esetenként eldönteni, hogy valamely adott pillanatban mely nemzeteké a továbbblendítő alkotó potencia, hogy valamely nemzet milyen adott pillanatban lép előtérbe, hogy valamely nemzet építészeti tevékenysége mikor veszít jelentőségéből. Természetesen nem várhatja el, hogy döntését általánosan elfogadják. A történelmi kategóriákat illető bizonytalanság oka meglehetősen nyilvánvaló. Ha legmagasabb teljesítményei szemszögéből nézünk egy kultúrát, úgy lényeges tulajdonságai tökéletesen tisztán bontakoznak ki, de ha időben és térben próbáljuk élesre állítani a körvonalait, a kép elmosódott lesz és ködös.

A nyugati kultúra esetében bizonyos, hogy az őstörténet nem tartozik hozzá, mint ahogy minden kultúra őstörténete annak egy születés előtti („prae”) szakaszát jelenti. Egy kultúra születése egybeesik azzal a pillanattal, amikor először bukkan fel valamely vezérelv, egy „Leitmotiv”, az az eszme, amely a századok során majd erőre kap, terjed, érik, kiforr, és végezetül – ez a sors, ezt vállalnunk kell – elhagyja azt a kultúrát, amelynek lelke volt. Amikor ez bekövetkezik, a kultúra meghal, és máshol, vagy ugyanabból a talajból, újabb kultúra születik, tulajdon őstörténetétől eljut tulajdon primitív, sötét korszakáig, majd kifejleszti a maga – lényegileg új – ideológiáját. Hogy csak a legismertebb példát említsem, ez történt a Római Birodalom pusztulásakor, amikor a történelem

előtti sötétségből megszületett a nyugati civilizáció, átélte mero-ving csecsemőkorát, s Nagy Károly alatt formálódni kezdett.

Ennyit az időbeli kihagyásokról. Ami a terjedelemkorlátozást illeti, erről elegendő néhány szót szólni. Aki csak rászánja magát, hogy megírja az európai építészet vagy művészet, filozófia, dráma vagy mezőgazdaság rövid történetét, annak el kell döntenie, hogy Európának melyik részén és milyen időszakban történtek azok a dolgok, amelyek az ő szemében leginkább kifejezik Európa alapvető akaratát és alapvető érzéseit. Ezért például Németországnak nem a tizenhatodik, hanem a tizennyolcadik századi épületeit említem; alig foglalkozom az olasz gótikával, a skandináv építészettel pedig egyáltalán nem. Spanyolország sem kaphatott annyi terjedelmet, amennyit pedig méltán megérdemelt volna számos izgalmas épülete révén; a spanyol építészet egészében ugyanis sohasem volt meghatározó hatással az európai építészet fejlődésére. Mindössze egyetlen nemzet építészeti alkotásai tekintetében tanúsítottam elfogultságot – és ezért nem is kell, úgy gondolom, különösebben mentegetőznöm – : ugyanis, ahol csak lehetett, angol példákkal hozakodtam elő, persze csak ha ez nem ment a tárgyalt kérdés rovására. Megismétlem: könyvem az európai építészet fő, a továbbalakulásba bekapcsolódó jelenségeinek, eszméinek, technikai megoldásainak történetét vázolja fel a tizediktől a huszadik századig.

London, 1942 január és 1960 Húsvét

Egy bicikliraktár – épület; a lincolni székesegyház – építészeti alkotás. Jóformán minden, ami emberi lény mozgására alkalmas méretű teret zár be – épület; az „építészet” fogalma csupán az esztétikai érzék számára tervezett épületekre vonatkozik. Esztétikai érzetet háromféleképpen válthat ki egy épület. Először: a falak kezelése, az ablakok aránya, a falsíknak az ablakfelülethez, egyik szintnek a másikhoz való viszonya révén; vagy pedig olyasfajta díszítmények révén, mint például a tizennegyedik századbeli ablak mérműve vagy egy Wren-oszlopcsarnok levél- és gyümölcsfüzére. Másodszor: esztétikai szempontból fontos, hogy milyen az épület egészének külső megjelenése, egyes tömegrészeinek kontrasztja, a magas vagy lapos tető, illetve a kupola hatása, az előreugró és visszalépő részek ritmusa. Harmadszor: a belső megoldásnak az érzékszerveinkre gyakorolt hatása, a helyiségek egymásutánja, a hajó kiszélesedése a négyzetnél, a barokk lépcsőzet ünnepélyes lendülete. A felsorolt három módból az első kétdimenziós; ez a festő látásmódja. A második háromdimenziós – ez a szobrászé; az épületet tömegként kezeli, mint térbeli egységet. Háromdimenziós a harmadik is, de ez már a térrel foglalkozik; ez az építész sajátos látásmódja. Az építészetet térbelisége különbözteti meg a festéstől és a szobrászattól. Ebben, és csakis ebben a tekintetben más művész nem vetekedhet az építésszel. Az építészet története tehát elsősorban a térformáló ember története, és a történésznek mindig szem előtt kell tartania a térbeli problémákat. Ezért, ha mégoly népszerű is valamely építésszel foglalkozó kiadvány, nem számíthat sikerre alaprajzok nélkül.

Ám az építészet, ha elsősorban térbeli is, nem kizárólag térbeli. Azon kívül, hogy minden épület teret zár be, az építész minden épületben tömeget mintáz és felületet tervez, azaz külsőt tervez, és egyes falakat kiemel. Ezért nem elég, ha az építésznek tér-

beli képzelete van: szüksége van a szobrász és a festő látásmódjára is. Ezért az építészet minden vizuális művészet közül a legátfogóbb, és joggal tekinti magát felsőbbrendűnek a többinél.

Az esztétikai felsőbbrendűséghez társadalmi felsőbbrendűség is járul. Noha a szobrászat és a festészet is az elemi teremtmő és utánpótlás gyökerezik, egyik sem vesz bennünket annyira körül, mint az építészet, egyik sem hat ránk oly szüntelenül és mindenütt jelenvalón. Kitérhetünk az elől, amit általában szépművészetnek neveznek, de nem térhetünk ki az épületek elől, nem vonhatjuk ki magunkat jellegük finom és mégis erőteljes hatása alól, legyen az fennkölt vagy alantas, mértékletes vagy hivalkodó, eredeti vagy mesterkélt. El lehet képzelni olyan kort, amelyben nincs festészet, habár a művészet életet kiteljesítő hatásának hívói nemigen kérnének efféle korból. Könnyen elképzelhetünk egy táblaképek nélküli kort, sőt, ha arra gondolunk, mennyire eluralkodott a tizenkilencedik században a táblaképek divatja, ez a kor oly cél, minőt óhajthat a kegyes. Hanem amíg emberi lények népesítik be a földet, nem lesz kor építészet nélkül.

Maga az a tény, hogy a tizenkilencedik században a táblaképek divatja a falfestmények, végső soron az építészet rovására virágzott, bizonyítja, mennyit hanyatlott a művészet (és a nyugati kultúra). Maga az a tény, hogy a szépművészet napjainkban láthatólag visszanyeri építészeti jellegét, némi reményt csillant meg a jövőbe tekintő szem előtt. Mert az építészet uralkodott, amikor a görög művészet és a középkori művészet fejlődött és amikor virágkorát élte; Raffaello és Michelangelo még az építészet és a festészet közötti egyensúly jegyében alkottak. Tiziano már nem, Rembrandt sem, Velázquez sem. Táblaképfestészetben is lehet magas esztétikai színvonalat elérni, de az efféle erőfeszítés nem az élet közös talajából sarjadt. A tizenkilencedik század s a szépművészet némely újabb irányzata még fokozottabban mutatja a független, öntelt festő „eszi, nem eszi — nem kap mást” magatartását. A megváltás csakis az építészetből származhat, mert ezt a művészetet kötik a legszorosabb szálak az élet szükségleteihez, a közvetlen használathoz, a funkcionális és strukturális alapokhoz.

Mindez azonban nem jelenti azt, hogy az építészet fejlődésének alapja a funkció és a konstrukció. Valamely művészeti stílus a szellem világának része, nem az anyag világáé. Új igények új típusú épületekben nyilvánulhatnak meg, de az építész dolga, hogy az ilyen új típusokat mind esztétikailag, mind funkcionálisan kielégí-

tően alkossa meg – és nem tekintette valamennyi kor, mint a miénk, az esztétikai élvezet szempontjából nélkülözhetetlenek a funkcionális megalapozottságot. Hasonló a helyzet az anyagok tekintetében is. Új anyagok eredményezhetnek új formákat, még követelhetnek is új formákat. Ezért jogos, hogy oly sok építészeti munka (kivált Angliában) hangsúlyozza jelentőségüket. Ha ebben a könyvben mégis szándékosan háttérbe szorítom őket, annak az oka, hogy az anyag csak akkor válik építészetileg hatásossá, amikor az építész megtölti esztétikai tartalommal. Az építészet nem anyagok és célok terméke, hanem a változó korok változó szelleméé. A kor szelleme hatja át a társadalmi életet, a vallást, a tudományt, a művészetet. A gótikus stílus nem azért keletkezett, mert valaki feltalálta a bordás boltozatot; a modernista mozgalom nem azért született meg, mert kidolgozták az acélváz és a vasbeton szerkezetet – azért dolgozták ki, mert az új szellem megkövetelte.

A következő fejezetek tehát az európai építészet történetét mint a kifejezés, elsősorban a térbeli kifejezés történetét tárgyalják.



1 Athén, Parthenón, megkezdve i. e. 447-ben

I Derengés és hajnal

A negyedik századtól a tizedik századig

A görög templomban láthatjuk legtökéletesebb példáját az olyan építészetnek, amely kiteljesedését a testi szépségben találja meg. Belső tere sokkal kevésbé volt fontos, mint külső megjelenése. A körbefutó oszlopsor elrejtette a bejáratot. A hívők nem léptek be, nem töltöttek órákat meghitt közelségben az istenséggel, mint ahogy keresztény templomban szokás. Periklész korának embere csakúgy nem értette volna nyugati térszemléletünket, mint vallásunkat. Itt a templom plasztikus formája a fontos, amely fizikai megjelenésében sokkal hatékonyabb, sokkal előbb, mint bármely későbbi épületé. A Parthenón vagy a paestumi templomok elszigeteltsége, szembeszökő távolságuk a földtől, amelyen állanak, rugalmasan ívelt oszlopaik, amelyek minden látható erőfeszítés nélkül viselik az architrávok, a szobrokkal díszített frízek és oromzatok súlyát – mindez valami tökéletesen emberit rejt; élet ez a természet és a szellem éles fényében, nincs benne semmi szívszorító, semmi problematikus vagy homályos, semmi elmosódott.

A római építészet is elsősorban szoborszerű testnek tekinti az épületet, de már nem annyira fenségesen függetlennek. Itt már tudatosabb az épületek csoportosítása, s a részek nem annyira elszigeteltek. Ezért a kör keresztmetszetű, szabadon álló oszlopokat s a rajtuk fekvő architrávot gyakran súlyos, szögletes pillérek helyettesítik, amelyek íveket hordoznak. Ezért hangsúlyozzák például a falak vastagságát azzal, hogy fülkéket mélyítenek beléjük; és ahol oszlopokra van szükség, ott féloszlopok jelennek meg, a falhoz kapcsolódva, annak mintegy részeként. És végül ezért alkalmaznak a rómaiak a sík mennyezetek helyett – amelyek a tökéletes vízszintest hangsúlyozzák a tökéletes függőleges ellenében – hatalmas dongaboltozatokat vagy keresztboltozatokat a tér lefedésére. A nagyméretű ív és a boltozat nagyobb mérnöki teljesítmény, mint a görögök bármely szerkezeti eredménye; és ha a római

építészetre gondolunk, ezeket idézzük fel, ahogyan a vízvezetékek, fürdők, bazilikák (vagyis nyilvános gyűléscsarnokok), színházak, paloták esetében jelentkeznek – és nem a templomokat.

Mindamellet a rómaiak tömeg- és térérzés tekintetében legnagyobb alkotásai a köztársaság, sőt a korai császárság utáni időkben születtek. A Colosseum az első század végéről való, a Pantheon a második század elejéről, Caracalla termái a harmadik, a trieri Porta Nigra a negyedik század korai éveiből.

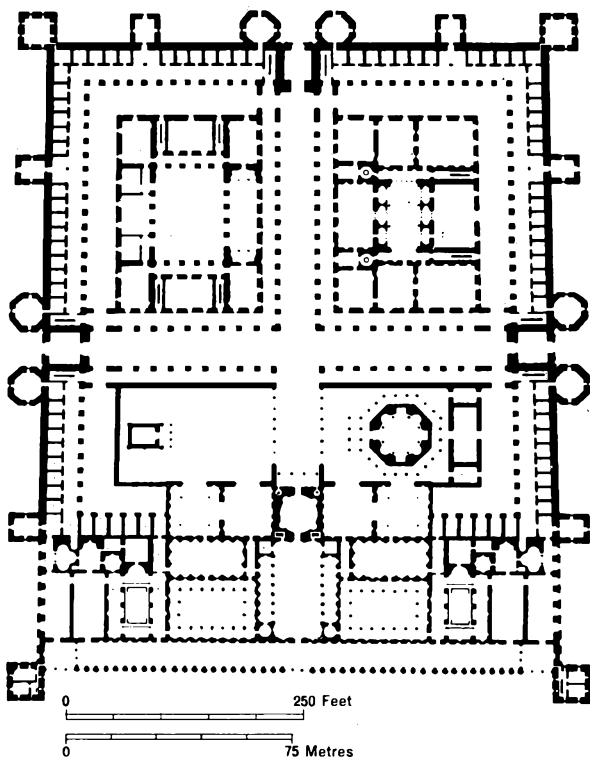
Addigra már nemcsak a forma – a szellem is alapjában megváltozott. Marcus Aurelius 180-ban bekövetkezett halála után megdőlt a római birodalom viszonylagos stabilitása; az uralkodók olyan iramban követték egymást, amilyenre addig csak polgárháborúk rövid szakaszaiban volt példa. Marcus Aurelius és Constantinus uralkodása között, százhuszonöt év alatt negyvenhét császár uralkodott; egy-egy uralkodó országlásának átlagos időtartama négy esztendőnél is kevesebb volt. Az uralkodót már nem a római szenátus, a politikailag tapasztalt polgárok felvilágosult testülete választotta, hanem barbár csapatok provinciális hadserege kiállította ki; a császár gyakran maga is barbár volt, parasztszármazású nyers katona, aki nem ismerte a római civilizáció vívmányait, s nem is törődött velük. Szüntelen testvérháború dúlt, szüntelen külső barbár támadásokat kellett visszaverni. Városok hanyatlottak s végül elnéptelenedtek; romba dőltek a vásárcsarnokok, fürdők, lakóházak. A római hadsereg katonái római városokat dúltak fel, gótok, alemannok, frankok, perzsák egész provinciákat. Megszűnt a szárazföldi és a tengeri kereskedelem, a gazdaságok, falvak önmagukra voltak utalva megint, a pénzbeli fizetést természetbeni fizetés váltotta fel; adót is gyakran természetben fizettek. A művelt polgárságot megtizedelték a háborúk, kivégzések, gyilkosságok, a mind jobban csökkenő születési arányszám, s már alig vehettek részt a közügyekben. Szíria, Kisázsia, Egyiptom, Hispánia, Gallia és Germánia fiai töltötték be a fontos pozíciókat. A korai császárság kényes politikai egyensúlyát már nem lehetett tovább helyesen megítélni, sem fenntartani.

300 körül Diocletianus és Constantinus megszilárdította az államot, de ez már a keleti autokrácia stabilitása volt, merev, keleti udvari etikettel, könyörtelen hadsereggel, kiterjedt állami irányítással. Hamarosan már nem is Róma volt a birodalom fővárosa; Konstantinápoly foglalta el a helyét. Azután a birodalom két részre bomlott: a keletrómai birodalom bizonyult erősebbnek,

a nyugatrómai birodalom martalékaul esett a teutonok, vizigótok, vandálok, osztrogótok, lombardok támadásainak, s azután egy darabig része volt a keletrómai – vagy bizánci – birodalomnak.

E századok során a hatalmas birodalomban mindenütt elterjedtek a római paloták és középületek tömör falai, ívei, boltozatai, fülkéi és apszisai, otrombán terjengős díszítésükkel. Ez az új stílus nyomot hagyott Trierben csakúgy, mint Milánóban, központja azonban a Földközi-tenger keleti partvidéke volt: Egyiptom, Szíria, Kisázsia, Palmyra – vagyis az az ország, amelyben az i. e. utolsó század hellenisztikus kultúrája virágzott. És a késő római stílus valóban a késő görög vagy hellenisztikus stílus utóda. A Földközi-tenger keleti partvidéke uralkodott a szellem dolgaiban is. Keletről származott az új vallási felfogás. Az ember belefáradt

2 Spalato (Split), Diocletianus palotája, épült 300 körül





3 Spalato (Split), Diocletianus palotája, épült 300 körül

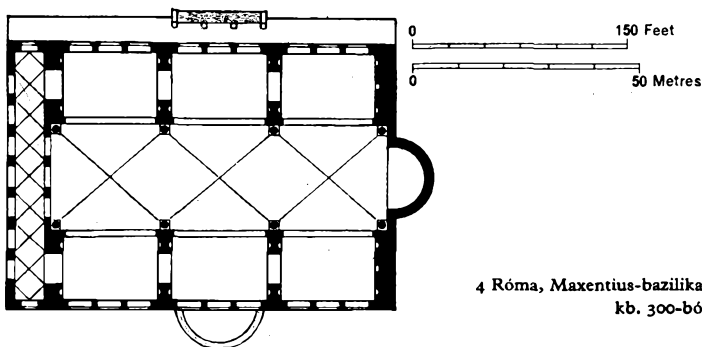
abba, amit az emberi értelem nyújthatott. A keletiesedő, barbarizálódó népesség láthatatlanra, rejtelmesre, irracionálisra vágyott. Követőkre talált a gnoszticizmus számos válfaja, a perzsa Mitrász-kultusz, a judaizmus, a manicheizmus. A kereszténység bizonyult a legerősebbnek, ez talált rá a legtartósabb szervezeti formákra, túlélte Constantinus alatt a császársággal való szövetség veszélyét. De lényegében keleti maradt. Tertullianus kijelentése – „Hiszem, mert képtelenség” – tarthatatlan vélemény lett volna a felvilágosodott római szemében. Hasonlóképpen antikellenes Szent Ágoston kijelentése: „A szépséget nem a testi dolgokban kell látnunk”. Tanítványa és életrajzírója mondja Plotinusról, a kései pogány filozófusok legnagyobbikáról, hogy úgy járt-kelt, mint aki szégyelli, hogy teste van. Plotinus Egyiptomból származott, Szent Ágoston Libiából. Szent Athanáz és Origenész egyiptomiak voltak; Basilius Kisázsiaiában született és élt, Diocletianus

Dalmáciában született, Constantinus és Szent Jeromos a magyar alföldről valók. Augustus korának mértékével mérve egyikük sem volt római.

Építészetük őket képviseli, vakbuzgóságukat és zsarnokságukat egyfelől, a láthatatlan, az anyagtalan, a mágia iránti szenvedélyes vonzódásukat másfelől. Lehetetlen pontosan elkülöníteni a kettőt, a késő római és a korai keresztényt.

A 300 körüli idők késő római szemléletét elég két épület példájával illusztrálni. Diocletianus palotája az egyik, a dalmáciai Spalatóban, a másik Maxentius római bazilikája, amely Constantinus bazilikája néven is ismeretes.

A spalatói palota mintegy 215×175 m-es téglalap. Fal veszi körül, négy- és sokszögletes tornyokkal, mint egy katonai táborn. De a tengerre néző homlokzata két négyszögletes torony között hosszú, oszlopos galériává tárul. Az oszlopok íveket hordoznak; ez a legkorábbi ismert oszlopos árkádsor. Hatása olyan könnyed, mintha nem is római épület volna. A palota belsejében oszlopsoros főutak keresztezik egymást, és az oszlopsorok itt is íveket hordanak. Északról nyílik a főbejárat, dél felé van a tenger. Az észak-déli út kezdeti szakaszát a helyőrség szálláshelyei, műhelyek stb. szegélyezik. A keresztezés után két monumentális udvar van, a nyugatiban kis templom, a keletiben a császár mauzóleuma, fülkével bővített kupolás nyolcszög, kívül oszlopsor övezi. A két udvar között volt a bejárat a tulajdonképpeni palota előcsarnokába; ez átlós irányban négy fülkével bővített, kör alaprajzú kupolás csarnok. A kisebb helyiségek közül némelyik apszis-bővítésű, sőt olykor háromlevelű lóhere alakú – az igen változatos formájú tereket úgy helyezték el, hogy a szigorú axialitás eszközeivel hatásosan kifejezzék a császári hatalmat.



4 Róma, Maxentius-bazilika,
kb. 300-ból



5 Róma, Maxentius-bazilika, kb. 300-ból. Piranesi metszete, 1756

Maxentius bazilikája még lenyűgözőbb, mert tömörebb – téglalap alakú csarnok, 81 m hosszú, 37 m magas középső terét három merész keresztboltozat fedi le, kétoldalt pedig három-három dongaboltozatos térrész kíséri, amelyek egyenként 23 m fesztávolságúak. Az egészet gazdagon díszítették, mint a fennmaradt oldalterek mély kazettázása tanúsítja. Keresztboltozatok már az i. e. 1. században feltűntek Rómában, dongaboltozat pedig Perzsiában, a hatrai Parthus-palotában, Krisztus születése körül. A Colosseum építésénél mindkét eljárást szakszerűen alkalmazták, csak még nem olyan merész méretekkel.

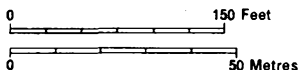
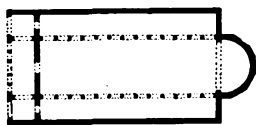
Constantinus több évvel azután fejezte be a bazilikát, hogy a milviusi hídnál legyőzte Maxentiust és a kereszténységet ismerte el a birodalom hivatalos vallásának (milánói ediktum, 313). Constantinus számos nagy templomot építtetett, de egy sem maradt fenn eredeti formájában, noha sok mindent tudunk róluk. A jeruzsálemi Szent Sír temploma is közöttük volt, valamint Betlehemben a Jézus Születése-templom, az eredeti Hagia Eirene, Hagia Sophia és az Apostolok temploma az újonnan létesült fővárosban, Byzantiumban avagy Konstantinápolyban, valamint a

Szent Péter-, a Szent Pál- (S. Paolo fuori le Mura) és a Lateráni Szent János-templom Rómában. Ezek közül egyik sem volt boltozatos. Ez fontos tény: annyit jelent, hogy a korai kereszténység túlságosan világiasnak ítélte a rómaiak hatalmas boltozatait. A szellem vallásának nincs szüksége efféle fizikailag lenyűgöző dolgokra. Amennyire megítélhetjük, Constantinus templomaiban sok változatosság volt, de alaptípusuk az, amit bazilika néven ismerünk. Amint megalkották – látni fogjuk, mikor történt ez –, ez vált a korai keresztény templomépület általános mintájává Nyugaton és a Kelet nagy részében.

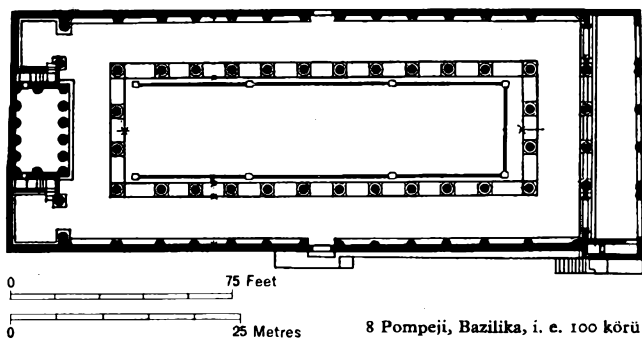
Érett és kivételesen tökéletes bazilika a ravennai S. Apollinare Nuovo, amelyet a hatodik század elején építtetett Theodorik, az itáliai osztrogotok királya. Bármennyire homályos a gótok eredete, bármennyire barbárok voltak korai támadásaik, Theodorik nagy kultúrájú ember volt, a konstantinápolyi udvarban nevelkedett, és királyságának tizenharmadik évében elnyerte a konzuli címet. A bazilikatípusú templom főhajóból és mellékhajókból áll, amelyeket oszlopsor választ el. A nyugati végén lehet előcsarnok, más

6 Ravenna, S. Apollinare Nuovo, VI. sz. eleje



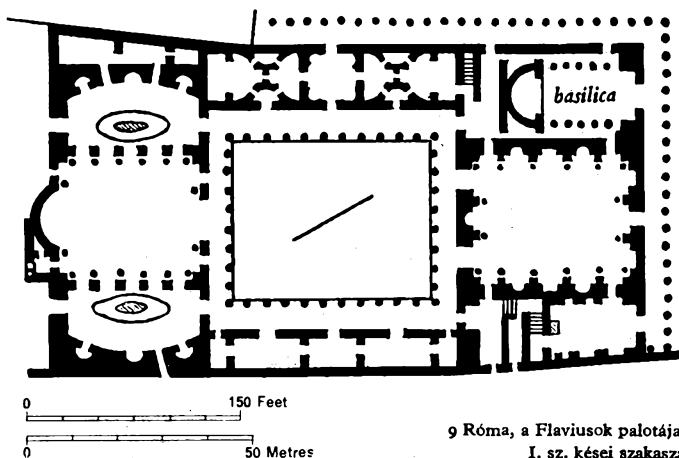


néven narthex, vagy kerengővel körülvelt nyitott udvar, azaz átrium, esetleg mind a kettő. A narthextől jobbra és balra olykor egy-egy toronyszerű épület emelkedik. A keleti végén apszis van. Másra nincs is szükség: gyülekezeti helyiség a hívőknek és szentelt út az oltárhoz. Constantinus némelyik templomában, mint például a régi Szent Péter-templomban és a S. Paolo fuori le Mura-ban két-két mellékhajó volt. Ugyanezekben a templomokban, de több másban is kereszthajót iktattak be, mintegy pihenőként a hosszház és az apszis között.¹ Más templomokban a nőknek külön karzata volt az oldalhajó fölött, mint például a szaloniki Hagiosz Dimitriosz-templomban (410 körül). Észak-Afrikában olykor második apszist is építettek a nyugati végén (Orléansville, 325 és 475). Az apszis lehet kerek vagy sokszögű; Keleten főleg az utóbbit alkalmazták. Több templomban, vélhetőleg Szíria mintájára, a keleti apszist két külön helyiség szegélyezte, a diakonikon vagy sekrestye és a prothesis, ahol az adományokat vették át. A két helyiség helyett az oldalhajók apszisban is végződhetek (Kalat Seman, Szíria, 480–490 körül). Igen ritkán, és csupán Kisázsia egy részében, teljes templomok épültek dongaboltozattal (Binbirkilisse, Délkelet-Kisázsia, V. század). Ez sokkal jobban megváltoztatta az épület jellegét, mint a bazilikatéma bármely más variációja. Még így is joggal állíthatjuk, hogy a főtéma azonos maradt mindenütt: a monoton, delejes ritmusú út az árkádsorok között az oltár felé. Semmiféle tagolás nem állítja meg a tekintetet végig a hosszú oszlopsoron,² sem az oldaltető feletti hosszú ablaksoron, és Ravennában a mártírok és szent szüzek ünnepélyes és néma alakjai, a mozdulatlan arcok és a merev öltözékek együtt haladnak velünk. Nem festett képek ezek, hanem számtalan apró üvegdarabból összeállított mozaikok.³ Esztétikai funkciójuk nyilvánvaló. A freskófestészet csakúgy, mint a mozaikpadlók római kőmozaikja, át nem látszó felületet képez, ezért csak fokozza a falak zártságát és tömörségét; az üvegmozaik viszont örökösen változó visszaverődésével anyagtalannak tetszik. Borítja a falat, mégis tagadja. Ezért eszményien alkalmas olyan épületek falborítására, amelyeket a szellem és nem a test szolgálatára szántak.

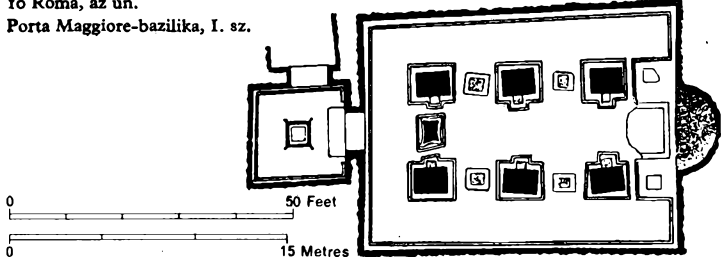


8 Pompeji, Bazilika, i. e. 100 körül

És a rituális célokat szolgáló épületek bazilikatípusa is római, nem korai keresztény. Sokatmondó a „bazilika” név; római fogalom, így nevezték a nyilvános csarnokokat. A szó maga görög, jelentése: királyi. Eszerint valószínűleg a hellenisztikus királyi pompával került Rómába. De a római bazilikák fennmaradó példái közül egy sem közvetlen elődje a korai keresztény templomépítészetnek. Általában oszlopsoruk van, nemcsak a „főhajó” és a „mellékhajók” között, hanem a keskeny oldalakon is, vagyis teljes körüljáró, mint afféle kifordított – vagyis inkább befordított – görög templom. Nem volt szokatlan az apszis; még két apszist is találunk több helyen; de általában az oszlopsorok elválasztják a templom testétől. Így tehát a „bazilika” szó, mint a nagy mellékha-



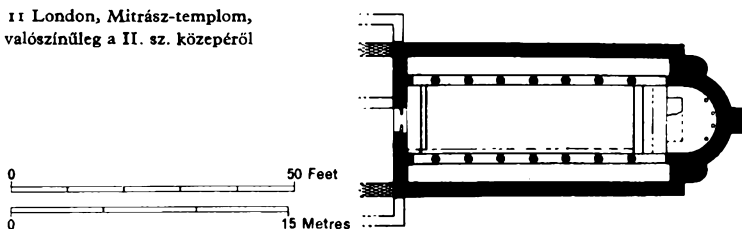
9 Róma, a Flaviusok palotája,
I. sz. kései szakasza



jókkal kísért főhajók általános megjelölése, esetleg a pogányságból került a kereszténységbe – maga az épülettípus azonban már nem. Más feltevések is vannak: a *scholae* vagy magáncsarnokok nagy házakban és palotákban (például a Flaviusok palotájában a Palatinuson) kisebb, apszissal ellátott helyiségek, amelyeket minden bizonnyal titkos istentiszteletre használtak a keresztények.

Kétségtelenül sokkal közvetlenebb és lényegbevágóbb a kapcsolat az első keresztény századokban a korai keresztény bazilikák és a pogány vallási szekták épületei között. Az úgynevezett Porta Maggiore-bazilika kis föld alatti épület, összesen mintegy 12 m hosszú. Főhajója van, mellékhajói, pillérei és apszisa – szakasztott olyan, mint egy keresztény kápolna. Stukkó domborműveinek tanúsága szerint ez volt a találkozóhelye a számos misztikus szekta egyikének, amelyek keletről kerültek Rómába, a keresztények szektájának megjelenése előtt és után. Keletkezése az első századra tehető. Valószínűleg a második század közepéről származik a valamivel nagyobb Mitrász-templom (kb. $18 \times 7,5$ m), amelyet nemrég tártak fel London belvárosában. Ennek is volt főhajója, mellékhajói és egy apszisa. A késői császárság alatt a lelkek uralmáért folytatott harcban a kereszténység legfélelmetesebb vetélytársa volt a Mitrász-kultusz, a megváltóba, az áldozatba és az újjá-

11 London, Mitrász-templom, valószínűleg a II. sz. közepéről



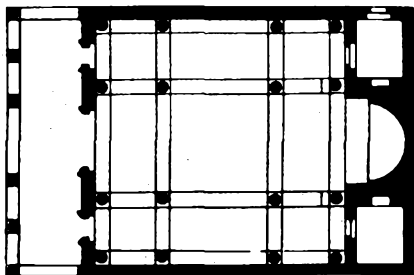


12 Róma, az ún. Porta Maggiore-bazilika, I. sz.

születésbe vetett hitével. Nem csoda tehát, hogy a keresztény templomok legkorábbi formája azonos volt a Mitrász-kultuszban használatos templomával.

Amint Constantinus elismerte a kereszténységet, mindenhol épültek templomok. „Ki mondhatná meg a templomok számát minden városban?” – kiált fel Eusebius. Legtöbbjük bazilikális volt. De nagy számban akadtak centrális alaprajzú templomok is. Ez a forma egy római mauzóleum-típus továbbfejlesztése, és ezért gyakran szolgált valamely szentéletű mártír emlékének tiszteletére. Kézenfekvő funkcionális okokból keresztelőkápolnának is használták. Ne feledjük, hogy a keresztelés vízbemerítéssel történt, nem pedig meghintéssel. A típusok itt is igen változatosak, a legegyszerűbb vastag falú, kimélyített fülkájú, római mintára készült kerek épületektől (Theodosius mauzóleumai a régi Szent Péter-templom mellett; Hagiosz Giorgiosz, Szaloniki) körüljáróval (Sta Constanza, Róma, 320 körül, stb.) vagy kettős körüljáróval övezett kerek épületekig (S. Stefano Rotondo, Róma, 475 körül), körüljárós nyolcszögig (a Lateráni Szent János-templom keresztelőkápolnája, 325 és 435 körül, és lényegesen újjáépítve 465 táján) és négylevelű lóhere formáig (Tigzirt, Észak-Afrika).⁴ A centrális alaprajz másik példája a befoglalt vagy különálló görög kereszt. A görög kereszt szárai egyenlő hosszúak. A befoglalt görög kereszt négyzetbe rejtett. A szárok kereszteződése fölött általában boltozat van, a sarokterek fölött pedig kisebb és alacsonyabb boltozat. Ezáltal ötboltozatos kialakítást nyerünk. Ezt az elrendezést már a rómaiak is ismerték (Mismieh, Tychaeum), de az ötödik században vált igazán népszerűvé (Gerash, 464, zárt sarokterekkel),⁵ és a késői bizánci császárság általános templomtípusa lett, egészen a tizennegyedik századig. A későbbiek folyamán utalunk majd a reneszánsz kori és azutáni újjáélesztésére. A különálló görög kereszt sokkal egyszerűbb és közvetlenebbül ható formáját megtaláljuk például az úgynevezett Galla Placidia mauzóleumnál, Ravennában, 450 körül.

Mindezen kísérletek Justinianus korában érték el tetőpontjukat (527–565). Justinianus korának legnagyobb templomai az Apostolok temploma és a Hagia Sophia Konstantinápolyban és a S. Vitale Ravennában, Itália bizánci fővárosában. Az Apostolok templomából egyetlen kő sem maradt fenn; kétségtelenül különálló görög kereszt alapú volt, öt kupolából álló boltozattal. Keleti újítás volt négyszögletű alapra kupolát emelni (a római



Pantheonnak körfala volt). A kupola kerek alapjához sarokboltozatok, azaz kis sarokívek beiktatásával jutottak el, ezeket egymás fölébe emelték; mindegyiknek nagyobb volt az átmérője, mint az alatta levőnek, és mindegyik kissé kiugrott az alatta levő fölé, míg nagyjából nyolcszögű alapot nem nyertek, ahonnan aztán a kupola kiindulhatott, vagy pedig elegánsabb módon, csegelyek, azaz gömbháromszögek beiktatásával jutottak el idáig – ez utóbbi volt a bizánci módszer.

A ravennai S. Vitale is centrális alaprajzú, de lényegesen bonyolultabb a megoldása. Alapjában nyolcszög alakú, ugyanolyan körüljáróval, amely felett empóra van. Középen sarokboltozatokra emelték a kupolát. A templomhoz narthex járul, mindkét végén apszisokkal, valamint kinyúló oltártér, amelyet kerek protheszisz és diakonikon szegélyez. A tervező szemmel láthatólag hitt a hajlatok kifejező erejében, a központi nyolcszöget tehát nem egyszerű ívekkel különítette el a körüljárótól, hanem hét exedrával (a nyolcadik a szentély), amelyek három-három ívvel nyílnak a körüljáróra. Ez a merőben esztétikai és nem funkcionális motívum határozza meg a templom belső terének jellegét. A tiszta térbeli tagolást a középpontból a külső réteg felé áradó, hullámszó térrel helyettesíti; e külső réteg nagy része félhomályban marad. Ezt a bizonytalansági érzést csak fokozza az, hogy a falakat márványlapok és mozaikok borítják. A mozaikok rideg, szikár alakjai éppoly anyagtalannak tetszenek, oly varázslatosnak és súlytalannak, mint a nyolcszög hullámszó ívei. A mesterien faragott oszlopfelek sora betetőzése az építész térbeli és szellemi szándékának; Róma buja akantusz-lombdíszé helyett itt bonyolult mintájú, áttört sík csipkedísz látnunk az oszlopfele simán lejtő felületén, úgyhogy áttűnik mögüle a határozatlanul sötétlő háttér. Építészeti díszítésben ez pontos megfelelője a körüljáró mélyébe

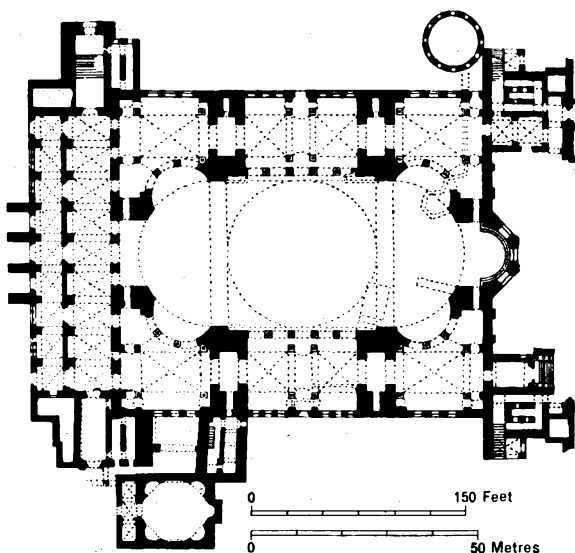
nyíló ívelt fülkéknek. Hasonló típusú oszlopfőket látunk Justinianus legnagyobb bizánci templomaiban. A S. Vitalét 547-ben szentelték fel. Igen hasonló Justinianus bizánci SS. Sergius és Bacchus-temploma. Nem tudjuk biztosan meghatározni az említett két templom finom térbeli formálásának forrásait. Valószínűleg inkább Itáliából, mint Keletről származnak. Hasonló jellegű térhatást értek el lényegesen korábban, 125 körül, Hadrianus császár Tivoli melletti villájánál; a 450–475 körül épült és a tizenhatodik században belül teljesen átalakított milánói S. Lorenzo-templom pedig közvetlen előfutára a S. Vitalénak. A Hagia Sophia még sokkal bonyolultabb, s rejtett bonyolultságával aligha felülmúlható varázslatos hatást ért el. Alaprajzának elve a bazilikálisnak a centrálissal való egyesítése. Ezt az elvet már Constantinus idejében fellelhetjük. Ám a Constantinus idejéből való jeruzsálemi Szent Sír templománál, amelyből igen kevés eredeti maradt fenn, ez voltaképpen nem más, mint egymás mellé helyezés; a bazilika után udvar következik, majd hatalmas rotunda. A betlehemi Jézus Születése-templomban, amely ugyancsak Constantinus idejéből való, vagy 530 körüli, bazilikát látunk,

14 Konstantinápoly, Hagia Sophia, 532–537. A török minareteket eltávolítottuk a képről



melynek keleti végét lóhere alakban képezték ki. A hosszanti és centrális tér egyesítésének legkorábbi ismert példái közé tartozik a Kója Kalesszi-templom (Dél-Kisázsia) az ötödik század végétől. Itt a két boltmezőből álló rövid középhajót és a mellékhajókat kiemelkedő kupola követi, amelyet kereszthajók szegélyeznek, de ezek nem szögellenek ki a mellékhajók falain túl. A kupolától keletre szentély és oldalfülkékkal bővített apszis van. Az egészet egyetlen paralelogrammába lehet beírni.⁶ Ugyanez vonatkozik a Hagia Sophiára is. Az alpméret itt 96×66 méter; az épületet hallatlanul rövid idő, öt év alatt emelték, 532-től 537-ig. 558 után további 6 méterrel magasították a kupolát, 989 után pedig lényeges rekonstrukció történt. Az eredeti építészek Kisásziából jöttek: Anthemiosz Trallesből, Iszidórosz Milétoszból. A Kója Kalesszinél úgy tűnik, mintha kupolát illesztettek volna bazilikába, a Hagia Sophia viszont egyáltalán nem bazilika, habár, mint látni fogjuk, nem nélkülözi a hosszanti hangsúlyt. De az egész képen fenségesen uralkodik a központi kupola, amely nem kupoladobon emelkedik, hanem könnyedén, de mégis fenségesen lebeg a négyzetes központi tér fölött. A kupola átmérője 32,6 méter, keleten és

15 Konstantinápoly, Hagia Sophia. Alaprajz



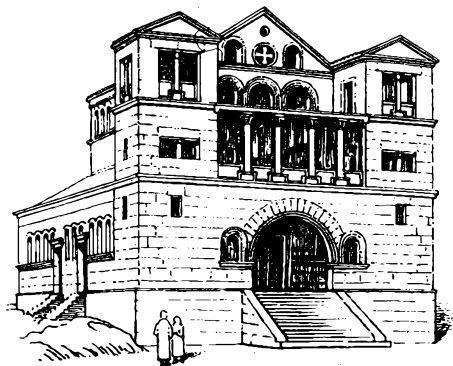


16 Konstantinápoly, Hagia Sophia, 532–537. Gasparo Fossati litográfiája

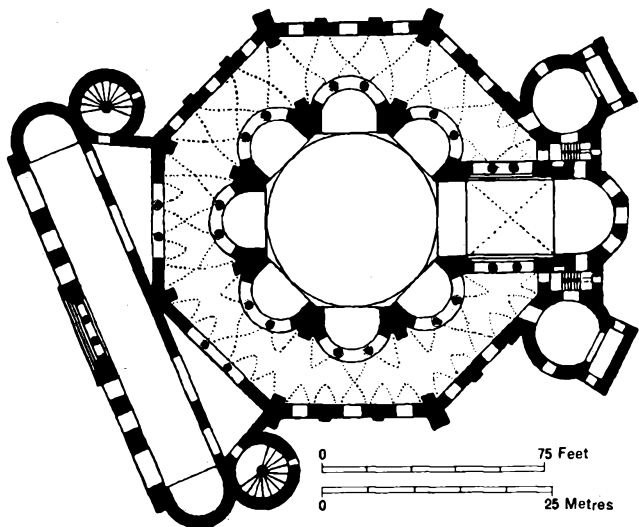
nyugaton igen leleményes és szép megoldással kapcsolódik az alacsonyabb fél-kupolákhoz. Az így létrehozott nagy nyitott tér egészében hosszanti, alpmérete $67,3 \times 32,6$ m, s amennyire az istentisztelet jellege megköveteli, hangsúlyozza a nyugat–keleti irányt. A félkupolával fedett terekhez két-két fülke – más néven apsis vagy exedra – csatlakozik hajlott, nyitott ívsorral, mint a S. Vitaléban. Mindez szerkezetileg tökéletes támaszt ad a kupolá-

nak, és az építészek arra törekedtek, hogy módszerük mechanizmusát elrejtse a szemlélő elől. Azt mondhatnánk, ugyanezt tették a templombelsőkhöz a gótika építészai a külső támívek alkalmazásával, noha mi sem állhat távolabb a gótikus törekvésektől, mint a Hagia Sophia kupoláinak és apszisainak nyugodt, lefelé irányuló vonalai. A tér, amelyet átívelnek, hatalmas, mégsem nyomasztó. A kupola északi és déli oldalán is alkalmazhatták volna az építészek ugyanezt az elrendezést; nem tették azonban, mert a tökéletesen centrális elrendezés nem lett volna annyira bonyolult és rejtelmes, mint amilyennek a templomot szánták. A teljes kupolás kompozícióhoz mellékhajókat építettek karzatokkal, amelyeket a nagy kupolás tértől a földszinten öt, az emeleten hét ív határol el. Mint a S. Vitalénál, itt is távoli, rejtelmes kontraszthatás jön létre a világos, sokablakos központi térrel szemben.

A bizánci templomok külsejét kevésbé díszítették – helyenként márványborítást látunk, de mást alig. Tornokok sem voltak. Nem tudjuk pontosan, hogy mikor jelentek meg az első tornokok. Bizonyos szíriai templomok (Turmanin), valamint a ravennai S. Apollinare in Classe nyugati oldalán a narthexek vagy fedett előcsarnokok jobb és bal oldalán emelkedő alacsony építmények, amelyekről már szó esett, aligha nevezhetők toronynak, és teljes biztonsággal a kilencedik századnál korábban harangtoronnyról sem beszélhetünk. A Hagia Sophia kupoláit jelenleg négy magasba törő minaret őrzi, de ezek török járulékok. Justinianus temploma és a szomszédos Hagia Eirene – ugyancsak nagy templom, amelyben hosszanti és centrális elemek vegyülnek –, nemkülönben a



17 Turmanin, Bazilika
(csaknem teljesen elpusztult),
VI. sz.



18 Ravenna, S. Vitale, befejezve 547-ben

valamivel távolibb Apostolok temploma kupolái összefüggő, alacsony hajlataikkal uralkodtak Bizánc kerek halmai felett. Justinianus fővárosának égre rajzolódó kontúrja merőben más lehetett, mint bármely ma ismert városé – hullámszó ritmusa meggyőző kiegészítője volt a templombelső misztériumának.

Huszonegy esztendővel a S. Vitale felszentelése után a longobárdok meghódították Itáliát. Rómában még épültek a S. Apollinaréhoz hasonló típusú templomok, de már elmúlt a korai keresztény építészet nagy korszaka, és mi most nem foglalkozunk azzal, ami a hetedik századtól kezdve ment végbe a keleti birodalomban. A mohamedánok 635 körül lerohták Szíriát, 639-ben Egyiptomot, 711-ben Hispániát. Franciaországban is megvetették volna a lábukat, ha nem ütköznek a Martell Károly vezette frankok ellenállásába. Fent egészen a Loire-nál zajlott 732-ben a csata. A frank királyság tényleges ura Martell Károly volt, ha a királyok a Meroving-házból kerültek is ki. Ősök, Clovis, 496-ban felvette a kereszténységet, illetve azt, amit ő kereszténységen értett. Ennek a keleties vallásnak a szelleme idegen maradt az északi barbárok számára, noha bőséges tanúbizonyságunk van arra, hogy a frank királyság és a Kelet között volt kapcsolat, különösen a Tours, Trier,



74 Ravenna, S. Vitale, a nyolcszögű középső tér, befejezve 547-ben

sőt Párizs körül virágzó szíriai kereskedőkolóniák révén. Párizs-
nak 591-ben szíriai püspöke volt. Azt azonban nem tételezhetjük
fel, hogy Gallia szülöttei megértették a keleti építészetben kifeje-
ződő szellemiséget és civilizációt. A hatodik század Galliája vad
ország volt. Tours-i Szent Gergely krónikája csupa gyilkosság,
erőszak és esküszegés.

20 Ravenna, S. Vitale, oszlopfeje



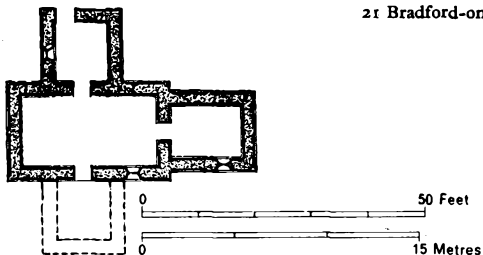
A nyolcadik század előtti galliai építészetéről nehéz volna képet alkotni. Délen fennmaradtak keresztelőkápolnák és más kisebb épületek (Fréjus, Marseille, Venasque), amelyek centrális típusúak, mint az itáliai hasonló építmények. Ásatások alapján többkevesebb biztonsággal leírhatók egyes bazilikális templomok és kápolnák is; a legkorábbiak valószínűleg a sokszögű apszis keleti szokását követték (Lyon, Ste Irénée, 200 körül; Metz, Szent Péter, 400 körül; St Bertrand-de-Comminges, Vienne stb.). Nagyobb templomok nem maradtak fenn, de korai leírásokból tudunk róluk. A 475 körül épült, 48,8 m hosszú tours-i templomnak százhusz oszlópa volt; a hasonló korú clermont-ferrand-i templom 45,7 m hosszú volt, mellékhajókkal és kereszthajókkal. A más helyeken fennmaradt faragott részletek hanyatló és csakhamar tökéletes barbárságba fulladó késő római stílusra vallanak.

Britanniában más volt a helyzet. A halottak emlékére, szent helyek vagy mezsgyék jelzésére emelt kereszteken látható faragott inda-, levél-, madár- és állatmotívumok és az emberi alakok is kifinomult ízlésre és kézre vallanak (ruthwelli kereszt, bewcastle-i kereszt, reculveri kereszt). Keletkezésük ideje 700 körülre tehető. Akkoriban minden bizonnyal az angolszász Britannia volt észak legcivilizáltabb országa. Fejlődése erősen eltért más országokétól. Az angol és szász hódítók sem voltak kevésbé kegyetlen barbárok, mint azok a hordák, amelyek a negyedik század végétől benyomultak a késő római provinciákba. A kereszténység itt azonban más forrásból származott. A szerzetesi rendszer Egyiptomból eredt. A legrégebb szerzetesek remetéik voltak, akik magányosan éltek kunyhókban vagy barlangokban. A remetéik hamarosan közelebb húzódtak egymáshoz, bár mindegyik továbbra is külön kunyhóban lakott. Csak a templom vagy kápolna és némely egyéb ünnepi helyiség volt közös. Az ilyen klastromokban élő szerzeteseket cenobitának nevezzük. Két ilyenfajta egyiptomi klastromról történik említés a korai ötödik században: a Sohag közelében levő Fehér és Vörös Klastromról. A szerzetesi rendszernek ez a formája honosodott meg Európában: első példája az ötödik században, Lérins szigetén, Marseille közelében, ahonnan átkerült Írországba (Szent Patrik, 461). Ír klastromok virágzottak a hatodik és hetedik században. Misszióik eljutottak Skóciába (Szent Columba Ionába, 563-ban), Franciaországba (Szent Columbanus, 615, Luxeuil), Itáliába (Szent Columbanus, Bobbio), Németországba (Szent Kilián, 690 körül, Würzburg), Svájcba (St.

Gallen, 613). Írország nyugati partvidékén, Skellig Michaelben maradtak fenn kőből épült barátkunyhókból és közös épületekből álló klastromok nyomai és töredékei; a Down megyében, Nendumban végzett ásatásoknál is kerültek felszínre hasonló emlékek (utóbbi esetben maga a templom román stílusú), és egyéb helyeken is (Tintagel, Cornwall).

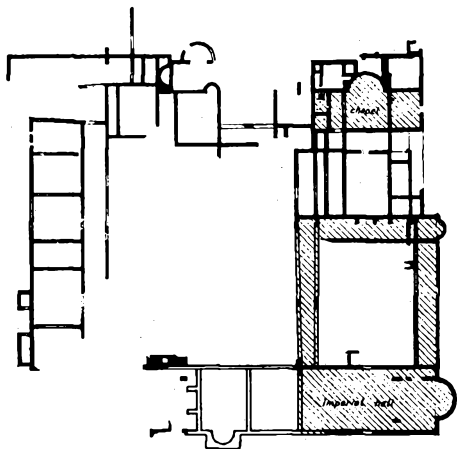
Angliát a Lindisfarne-ból, illetve Durhamból származó Aidan és Cuthbert kezdte téríteni a hetedik században. Addigra már működött egy római misszió is, amely terjesztette a kereszténységet és a szerzetesi rendszernek az egyiptomitól és írországitól eltérő válfaját. Szent Benedek 530 körül alapította Monte Cassinót. A mai értelemben vett szerzetesi rendszer Benedek-rendi szerzetesség. Az ír és a Benedek-rendi, azaz a keleti kelta és a római eszmények közötti konfliktust a 664-es whitbyi szinódus oldotta meg. Ám az eszmények és a személyek nem álltak annyira szöges ellentétben egymással, mint első látásra hinnők. A római szellem nagy előharcosa Theodore volt, Canterbury érseke, aki a szíriai Tarsusból jött, és társa, Hadrianus, Észak-Afrika szülötte.

A korai angolszász építészetről csakoly keveset tudunk, mint a Meroving-korszakéről. 700 körülről több templom maradt fenn, mint Franciaországban, de többnyire kicsik. Canterburyben és Kent más részein feltehetőleg apszis volt a szokásos; Northumberlandben és a szomszédos megyékben hosszú, keskeny, egyenes záródású épületeket találunk, mint például Monkwearmouthban és Jarrow-ban, amelyeket 674-ben, illetve 685-ben alapítottak. A szentélyek különállóak, és az épület belső hatása olyan, mint valami magas, szűk folyosóé, amely kis kamra felé vezet. Nincsenek mellékhajók; helyett több, *porticus*nak nevezett melléktér jelenik meg, amelyhez keskeny ajtónyíláson át jutunk el, nem pedig széles, íves átjárón.⁷ A külső falazat nyers volt és kezdetleges. Földrajzilag e két vidék között fekszik Brixworth, Northamptonshire-ben; itt van az egyetlen, részben fennmaradt mellékhajós bazilika, amelyet római téglák felhasználásával építettek, valószínűleg a hetedik században. Ám csakúgy, mint Franciaországban, irodalmi források még a brixworthinél is nagyobb szabású példákról tudósítanak. Alcuintól tudjuk például, hogy Yorkban az ő korában harminc oltár volt, sok oszlop és ív, a 700 körüli Hexhamról pedig azt tudjuk meg, hogy „mirabili longitudine et altitudine” volt, sok oszloppal. Hexhamben fennmaradt az altemplom, amely keskeny, boltozatos folyosókból és fülkékből áll,



hasonlatosan a római katakombákhoz és a római Szent Péter-templom első altemplomához, amely a hatodik század végén épült mint keskeny félkör alakú folyosó.

Alcuin 781-ben került el Northumberlandből, a Nagy Károly palotájában működő iskola élére; majd a tours-i St Martin-székesegyház apátja lett, és az ottani iskolák újjászervezője. Nagy Károly 771-ben került trónra, és 800 karácsonján koronázta egy új Szent Római Birodalom császárává a római pápa. A császár a szellemi élet más híres alakjait is meghívta udvarába: Itáliából Pisai Pétert és Pál dékánt, Hispániából Theodulfot, a német Einhardust, későbbi életrajzíróját. Valamennyi meghívás a római újjászületés tökéletesen tudatos programjának része volt, s annál is figyelemreméltóbb, hiszen Nagy Károly érett férfikorában, nehéz munka árán tanult meg írni és olvasni; magánélete aligha volt példásabb, mint meroving elődeié, s természete szerint katoná volt és államfő, nem pedig a tudományok és művészetek patrónusa. A Nagy Károly és utódai alatt létrejött építészet ennek a programnak tökéletes vizuális megnyilvánulása. Nagy Károly palotáinak térszervezése – meghatározott fővárosa nem volt – szemmel láthatólag a római császárok palatinusi palotáit követi, csarnokkal, kápolnával és nagy teremssorral, amelyeket nyilvánvalóan római-keleti eredetű hatalmas oszlopsorok kapcsolnak össze. Ezeket a palotákat csak ásatások és leírások nyomán ismerjük. Nagy Károly palotái közül mindössze egyetlennek maradtak fenn lényeges részei a mai-napig is: az aacheni Palotakápolna, a császár idős kori fő székhelyén. Eredetileg a Nagy Csarnokhoz kapcsolódott (amelyből ma már csak a magas, csupasz falak maradványai állnak fenn), közel százhusz méter hosszú oszlopcsarnokkal. Nem véletlen, hogy ebben az oszlopos előudvarban helyezték el Theodorik Ravennából zsákmányolt lovasszobrát, és Itáliából származ-



nak a kápolna oszlopai is. Kétségtelenül az alaprajza is. Az építész bizonyára a S. Vitaléból merítette ihletét, de nem láthatta értelmét az ívelt fülkéknél, úgyhogy kiegyenesítette őket, és így visszaállította a központi nyolcszög és a körüljáró közötti egyenes elválasztást. A földszinti oszlopokat is elhagyta. Egyszerű, széles nyílások váltakoznak rövid, erőteljes pillérekkel. A földszint egyszerűsége és tömörsége (valamint a homlokzat óriási falfülkéje) egészen más hangulatot teremt, mint a S. Vitale kifinomult térbeli harmóniája. Mindamellet a felső szintek – csiszolt antik oszlopaikkal, amelyek két sorban, egymás fölött helyezkednek el – valamit visszhangoznak abból az áttetsző lebegésből, az egyik egységből a másikba olvadó térből, amely Justinianus templomainak szépségét alkotta.

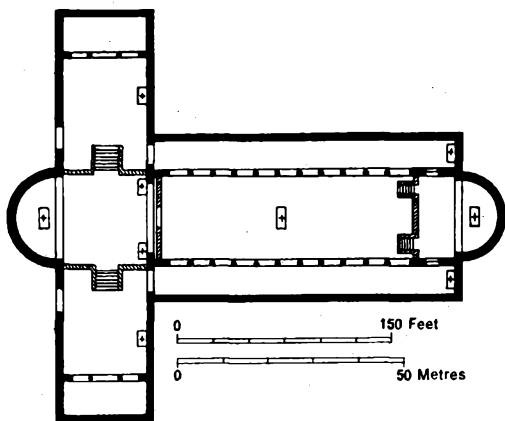
Aachen a summázata a karoling építészet történelmi helyzetének a korai keresztény és a nyugati fejlődés határán. Mindenhol nyomon követhető a római-keresztény szándék – néhol elcsúfítja, máskor éppen fiatalító hatással van rá a képzetlen, de elszánt, olykor barbár ifjúság naiv életereje. A nagyobb templomok közül, amelyekről tudomásunk van, némelyiknek az alaprajza meglepően tiszta korai keresztény. Így például a 802-ben megkezdett fuldai templom egyenesen a Szent Pétertől és más kereszthajós római bazilikáktól származik.⁸

Nem tudhatjuk, milyen volt ezeknek a „neo”-korai keresztény templomoknak a díszítése. Nagy Károly egyik kedvenc klostromában azonban – a Rajna-vidéki Lorschban – fennmaradt egy bájos



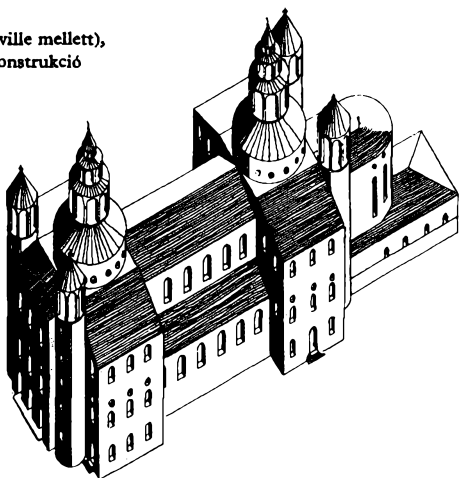
kapuépítmény vagy vendégház, s ennek a külső díszítése arra vall, hogy igen elegáns hatást tudtak elérni. A homlokzatot vörös és fehér kőlapok borítják; falhoz kapcsolódó oszlopok rendszerét látjuk, köztük ívekkel – amilyen például a római Colosseum rendszere –, fölötte pedig kis kannelúras pilaszterekkel. Az oszlopfők nem hagyományosak, hasonlóképpen az íveket helyettesítő háromszögek sem. Ez utóbbi motívum a római szarkofágokról való, és az angolszász Anglia kapva kapott rajta. A homlokzat egészében véve mégis római és korai keresztény motívumok figyelemre méltóan nemes változata.

Ezzel szemben Centula (vagy St Riquier, Abbeville mellett) legtöbb vonásában északi, eredeti és előzmény nélkül való. A templom, amelyet 790–799-ben építtetett Nagy Károly veje, Angilbert apát, már nem áll fenn, és csak egy tizenkettedik századbeli rajzról készült metszet, valamint egy még régebbi leírás alapján ismerjük. Ami külsejét illeti, a nyugati oldal ugyanolyan hangsúlyt kapott, mint a keleti. Mindkettőt erőteljesen hangsúlyozták a négyzetek fölé emelt többszintes tornyok és a további alacsonyabb lépcsőtornyok – igen változatos és érdekes csoportosításban, egészen másképp, mint a korabeli itáliai templomoknál szokásos különálló campanile vagy óratorony. Volt két kereszthajója is, az egyik keleten, a másik nyugaton. A keleti apszist a tulajdonképpeni szentély választotta el a kereszthajóktól. Az elkövetkező századok során ez jóformán természetessé vált. A nyugati résznek bonyolult a térelrendezése; alacsony, valószínű-



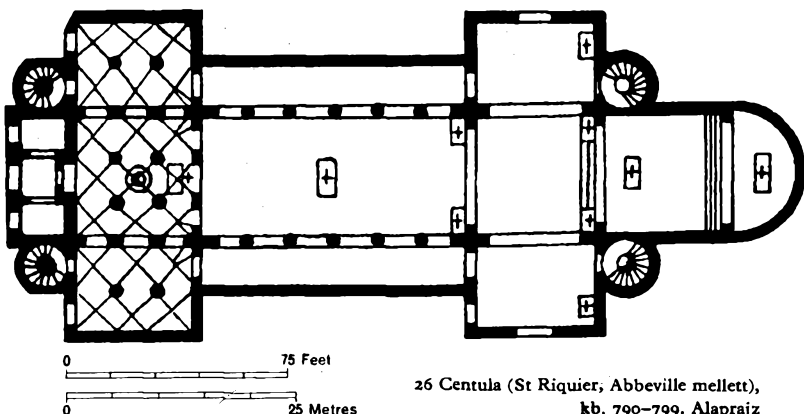
24 Fulda, apátsági templom, megkezdve 802-ben

25 Centula (St Riquier, Abbeville mellett),
kb. 790–799-ből; vázlatos rekonstrukció

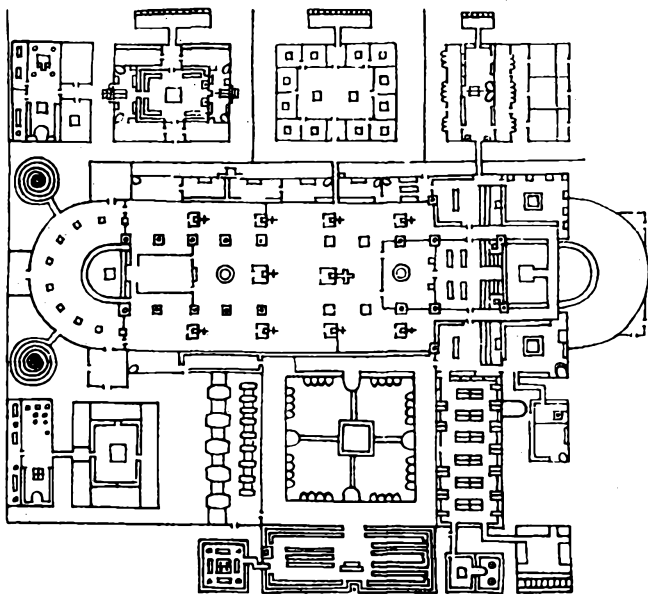


leg boltozott bejáratú csarnok lehetett ott, fölötté kápolna, a főhajó felé nyitva. Egy ilyen, Németországban „Westwerk”-nek nevezett építmény viszonylagos épségben maradt fenn a Weser menti Corveyban, amelyet a franciaországi Corbie kolostor alapított 873–885-ben. Régi leírások a reimsi székesegyház és más jelentős kilencedik és tizedik századbeli templomok esetében is „Westwerk”-ek létét tanúsítják.

Centula egynémely jellemzője felbukkan a nemrégiben feltárt abdinghofi templomnál, a vesztfáliai Paderbornban. Ezt a temp-



26 Centula (St Riquier, Abbeville mellett),
kb. 790–799. Alaprajz



27 St. Gallen, „ideális terv” a kolostor újjáépítésére, 820 körül

lomot maga Nagy Károly építtette székesegyháznak, az egyik oltárát 799-ben az a pápa szentelte fel, aki Nagy Károlyt koronázta. Nyugati apszisát hasonló lépcsőtornyok szegélyezték, nyugati kereszthajója olyan, mint Fuldáé, apszisos keleti szentélye, mint Centuláé, s az egész minden bizonynyal lendületes együttest alkotott. Ugyanez vonatkozna a svájci St. Gallenra, ha a templomot aszerint a mérhetetlenül érdekes, eredeti, pergamenra készült alaprajz szerint építik újjá, amelyet 820 körül küldött a St. Gallen-i apátnak a császár udvarából egy püspök vagy apát, mint az egész klastrom átépítésének ideális tervezetét („exemplar”).

Ennek a templomnak is nyugati apszisa van, továbbá két különálló kerek nyugati campanilėje; különös, félkör alakú átrium fut a nyugati apszis körül, a keleti oldalon pedig rövid, apszisos szentély található. Újabb feltárások bizonyysága szerint a terv meglepően egyezik a kölni székesegyház alaprajzával. Az építkezést a kilencedik század elején kezdték meg, ugyanilyen félkör alakú nyugati átriummal, de 870-ben másképp fejezték be. Ennek is volt a keleti apszis előtt szentélye.

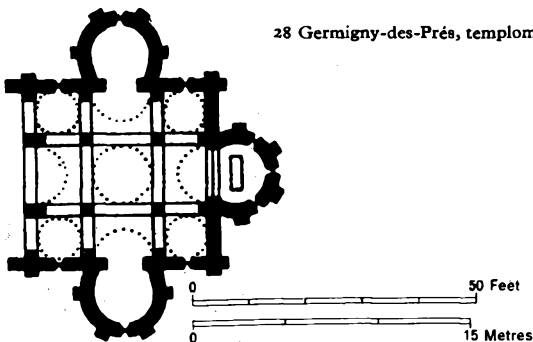
A St. Gallenhez készült terven a szerzeteslakások körülveszik a templomot, a Szent Benedek-rend humánus és rendezett elve szerint, merőben eltérően az egyiptomi és írországi ötletszerű alaprajzoktól – jellegzetes kontrasztja ez a keleti és a nyugati elrendezésnek. A hálóterem, ebédlő és élestar ilyen elhelyezése az elkövetkező századok során változatlan maradt.

Egy másik karoling templom alaprajza megint csak egészen különböző: Germigny-des-Prés, Orléans mellett, amelyet 806-ban szenteltek fel. Ez a bizánci ötkupolás vagy befoglalt görög kereszt alaprajzát követi, magas, kiemelkedő központi kupolával, dongaboltozatú szárnyakkal és négy alacsonyabb sarokboltozattal. A keleti apszison kívül itt északi és déli apszis van, ezek patkó alakúak, akárcsak a felső ívezetek.

A templomot rosszul állították helyre, de az említett motívumok eredetiek, és sem római, sem német forrásokra nem vallanak. Ne feledjük, hogy Germigny Orléans-i Theodulf részére épült, aki, mint mondtuk, Hispániából jött, s ez mindjárt megmagyarázza ezeket a meglepő motívumokat.

Hispániában a vizigótok uralkodtak az ötödik század elejétől a nyolcadik század elejéig, amikor uralmukat megszüntette az Iszlám előnyomulása. A vizigótok alatti építészetről keveset tudunk; értékes emlék egy három kis templomból álló csoportosítás része a cataloniai Tarrasában. Az ilyen csoportosítás – egy centrális templom két hosszázás között – az egyház korai szakaszából való, és csakhamar felhagytak vele. Igen kevés esetben maradt fenn ilyen emlék. Tarrasán kívül a legjobb példa a gradói, az Adriai-tenger északi partján.⁹ Trierben ásatások során ugyanilyen, csak lényegesen nagyobb arányú, negyedik századból való elren-

28 Germigny-des-Prés, templom, felszentelve 806-ban





29 Lorsch, a kolostor kapucsarnoka, VIII. sz. kései szakasza

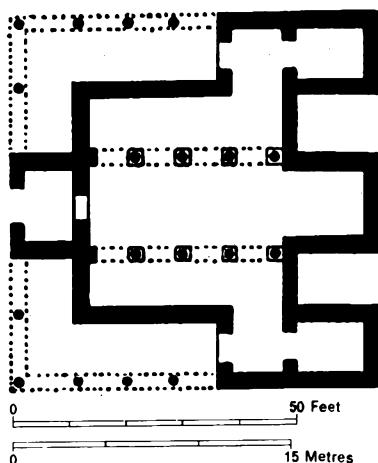
dezés került elő. A tarrasai három templomból a középső az ötödik század közepe és a hetedik század vége között bármikor keletkezhetett. Alaprajza olyan, mint Germignyé, de mindössze egy patkó alakú apszisa van. Homlokívei is patkó alakúak. Nagy Károly Germignyjének tehát kétségtelenül spanyol a forrása. Más korai spanyol templomok jellege azonban közelebb áll az angolszász művekéhez. S. Juan de Baños például, amelyet 661-ben szenteltek fel, eredetileg rövid középhajóból és patkóíves árkádokkal elválasztott mellékhajókból állott, messze kinyúló keresztházzal, négyzetes apszissal, két négyszögletes keleti kápolnával vagy sekrestyével, amelyek szervesen elkülönülnek az

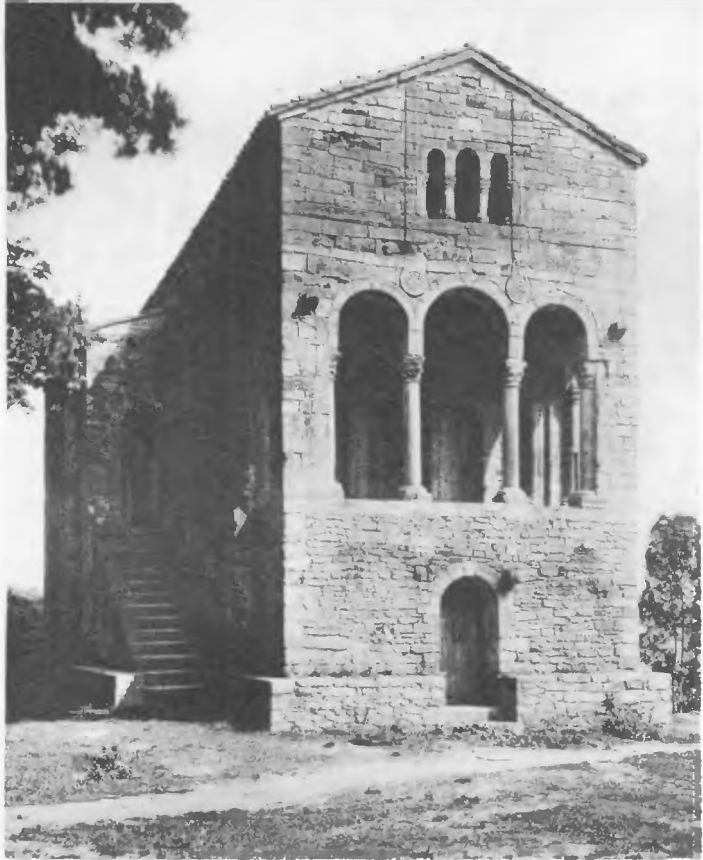
apszisztól, valamint újabb szervesen függvényként négyszögletes nyugati előcsarnokkal. Ebben az apró építményben nincs térbeli áramlás, de még csak egységes alaprajz sem. Az eredetileg az északi, déli és nyugati falak mentén futó külső oszlopsorok késő antik-keleti eredetűek, mint egyébként a patkóív is.

Ezt a motívumot azonban az arabok, amikor a nyolcadik században meghódították Hispánia déli részét, annyira kisajátították, hogy századokig a mohamedán és mozarab – azaz arab befolyás alatt álló keresztény-spanyol – stílus fő jellegzetessége maradt. Az arabok, ellentétben a vikingekkel és a magyarokkal, egyáltalán nem voltak civilizálatlanok. Épp ellenkezőleg, vallásuk, tudományuk, városaik, kivált a félmillióes Córdoba, messze megelőzték a franciaországi frankokét vagy az észak-spanyol Asturias-beliekét a nyolcadik században. A córdobai mecset (786–990) – tizenegy mellékhajós, illetve inkább tizenegy, egyenként tizenkét boltozott térszakasz hosszúságú, párhuzamos főhajós épület – összefüggő ívsorainak és bonyolult csillagboltozatainak finom eleganciája sokkal inkább összhangban van a S. Vitale áttetsző térhatásával, mint az Észak robusztus faragatlanságával.

Hála a kifinomult mohamedán ízlés szomszédságának, Asturias építészete helyenként bizonyos levegősséget tanúsít, amely egyetlen más korabeli keresztény épületben sincs meg. Az Oviedo melletti S. Maria de Narancónál például a kannelúras külső támpillérek – ez a szerkezeti megoldás és díszítő motívum halványan még

30 S. Juan de Baños,
felszentelve 661-ben (a keleti részeket
később megváltoztatták)





31 Santa Maria de Naranco, Oviedo mellett, kb. 842–848

mindig Rómát idézi – és a karcsú belső árkád, amely a főhajót elválasztja a szentélytől, különös ellentétben áll a súlyos dongaboltozattal, a furcsa, pajzs vagy pecsét alakú medalionokkal, amelyekből a boltozat harántivei indulnak, és a kezdetleges kockafejezetű, nehézkes spirális oszloptörzsekkel a falak mentén.

Maga az épület sajátos érdekességgel bír, ugyanis, amennyire megállapítható, 842 és 848 között királyi palotának tervezték I. Ramiro, Asturias királya számára – s ez az egyetlen fennmaradt korai középkori példája az efféle épületeknek. Alacsony, boltozatos pince vagy kriptá felett van a tulajdonképpeni palota, ma a templom főhajója. Ezt külső lépcsősorok útján lehet elérni, amelyek előcsarnokokba vezetnek az épület mindkét hosszanti oldalának



32 Santa Maria de Naranco

közepén. Keleten és nyugaton eredetileg nyitott loggiák voltak, amelyek árkádokkal kapcsolódtak a fő helyiséghez – ezekből a loggiákból, mint már említettük, egy maradt fenn. A jelenlegi szentély voltaképpen ilyen loggia, csak külső oldalát elfalazták.

A kilencedik és tizedik század brit építészetében hiába keresnénk ilyen finomságokat. Azokban az esetekben, ahol a teljes vagy csaknem teljes épület fennmaradt, láthatjuk, hogy alaprajzuk még többnyire a 700 körüli furcsa, darabos elrendezést követi. Igaz, itt-ott gyakrabban felbukkannak már a voltaképpeni mellékhajók, valamint a keresztszáras alaprajzok négyezeti térrel. Nyugati toronyok is megjelennek, ellentétben a korábbi nyugati előcsarnokok-



33 Earl's Barton, Northamptonshire, X. vagy korai XI. sz.

kal. A legrégebbiek nyilvánvalóan a tizedik századból származnak. A díszítés azonban minden bizonnyal hátrányára változott a ruthwelli és reculveri keresztek csiszolt mestermunkájához képest. Jellegzetes példák Bradford-on-Avon és az Earl's Barton-i torony. Bradfordban a vak árkádsornak rövid pilaszterei vannak, amelyek nem keskenyednek felfelé, nem türemlenek ki, oszlopfők helyett pedig nyers hasábok szerepelnek. Earl's Bartonban a díszítés egyetlen strukturális része az, hogy a három szintet egyszerű szalagpárkánnyal hangsúlyozzák. A többi — a fát imitáló, paszulykaróhoz hasonló függőleges sávok, vagy feljebb a darabos rombuszminta — szerkezeti szempontból értelmetlen. Azonban itt is olyasforma hasonlóságot deríthetünk ki a karoling építészettel, mint Asturiasban a muzulmán építésekkel. Míg azonban az arab és a spanyol kultúra mindennapos érintkezése a Naranco vegyes kifejezőmódját és a tizedik század mozarab stílusát hozta létre, addig a brit építők otromba faragatlansággá züllesztették a karoling díszítés rómaiás motívumait. Az úgynevezett futók és kötők az Earl's Barton-i torony sarokélein és sok más korabeli angol toronyon ugyancsak a késői angolszász építészek nyers szellemére és vaskos kezére utalnak — ha ugyan építésznek nevezhetjük őket egyáltalán.

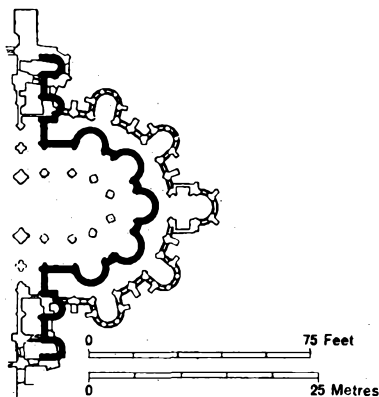
Alig harminc esztendővel Nagy Károly halála után részekre bomlott a birodalom. Franciaország és Németország ettől fogva külön utakon járt. Mindkettőt megrendítette a belviszály; gróf küzdött gróf ellen, herceg herceg ellen. Kintről a vikingek dúlták az északnyugatot — Franciaországban normannoknak nevezték őket, Angliában dánoknak —, Keletről a magyarok fenyegettek, Délről a sarracénok, vagyis a mohamedán arabok. Művészetben, építészetben megállt a fejlődés. Amit abból a korszakból ismerünk, majdnem olyan kezdetleges, mint a meroving munkák, habár még használatosak a Nagy Károly és közvetlen utódai alatt bevezetett formák. Hanem a szellem, amelyben használták ezeket, nehézkes és nyers. És mivel a Nagy Károly előtti századokban még nem szűnt meg teljesen a kapcsolat a római építészettel, a 850 és 950 közti időszak csak még barbárabbnak tűnik.

Am e sötét és zavaros idők alatt keletkeztek a középkori civilizáció alapjai. Nem tudni, milyen gyökerekből, de kifejlődött a feudális rendszer, és végül ebből jött létre az a váz, amelyre a középkor teljes társadalmi élete épült; az a rendszer, amely jellegzetes és egyedülvaló, mint a középkori vallás és a középkori művészet, amely szorosan köt urat és jobbágyot, és mégis oly határozatlan, annyira szimbolikus gesztusok függvénye, hogy ma már jóformán meg sem látjuk benne a rendszert. A tizedik század végére elérte végleges formáját. Addigra helyreállt a birodalom politikai stabilitása. Nagy Ottót 962-ben koronázták meg Rómában. Ugyanakkor indult ki a burgundiai Clunyből a szerzetesi rendszer első reformtörekvése. A nagy Majeul apátot 965-ben szentelték fel. És ugyanakkor keletkezett a román stílus.

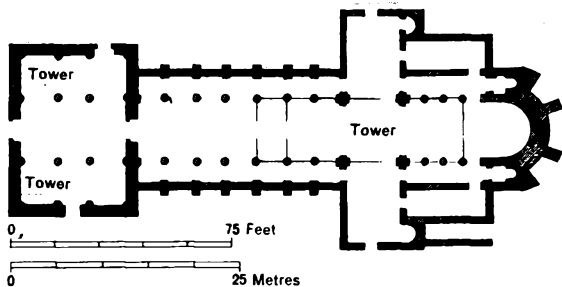
Ha ismertetni akarunk valamely építészeti stílust, egyedi vonásait kell leírunk. De a stílust nem csak az egyedi vonások alkotják. Mögöttük egyfajta középponti eszmény munkálkodik. Sok

lényeges korai román motívum vezethető vissza a karoling építészetre. Kombinációjuk azonban új, és meghatározza jelentésüket.

A késő tizedik század az alaprajz tekintetében hozta a legfontosabb újításokat – különösen hármat, amelyeket a tér tagolásának, áttekinthetőbbé tételének szándéka hozott létre. Ez igen jellemző. A nyugati civilizáció éppen csak hogy kezd alakot öltetni, de építészeti kifejezése már ebben a korai szakaszában is térbeli, ellentétben a görög és a római művészet szobrászi szellemével – és ez a térbeliség az elrendezés, csoportosítás, tervezés munkájában nyilvánul meg, szemben a korai keresztény és a bizánci művészet varázslatos térbeli lebegésével. Franciaországban fogant meg a római templom keleti záródásának két fő alaprajztípusa: a sugaras és a lépcsőzetes elrendezés. A sugaras alaprajz legrégebbi fennmaradt példáit Tournusben és a Le Mans-i Notre Dame de la Couture-ben látjuk; mindkettő a tizenegyedik század első éveiből való. A típus talán visszavezethető a kereszténység egyik leghíresebb templomára, a tours-i St Martinnak arra a formájára, ahogyan a 997-es tűzvész után újjáépítették (felszentelték 1014-ben és 1020-ban).¹⁰ A lépcsőzetes alaprajz első példája Clunyből való; minden bizonnyal Majeul apát építtette újjá a 981-ben felszentelt templomot. Funkcionális oka a szentek fokozódó tisztelete volt egyfelől, másrészt az az egyre jobban eluralkodó szokás, hogy minden pap minden nap misézik. Több oltár kellett tehát, vagyis a keleti részben több kápolnára, azaz a klérus elhelyezésére szolgáló helyiségre volt szükség: ez volt a kínáló megoldás. Elképzelhetjük, milyen nyers toldással alkalmazták volna ezeket



34 Tours, St Martin. A feketén jelölt részeket 997-ben kezdték el



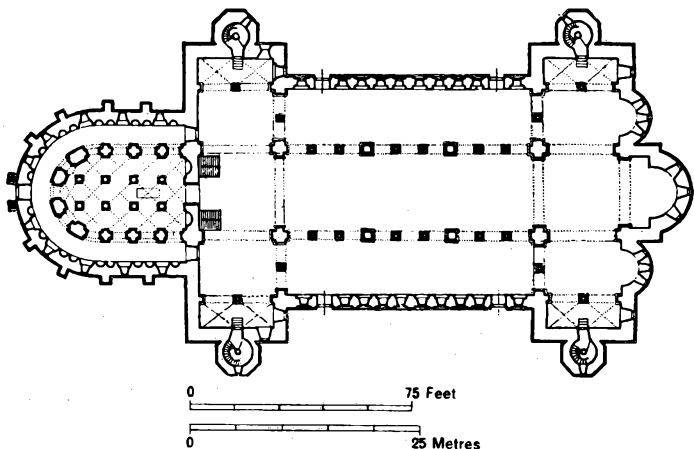
35 Cluny, II. apátsági templom, felszentelve 981-ben

az angolszász vagy asturiasi építészek. Az új kor építésze azonban a kápolnákat egyetlen összefüggő, egységes egészbe rendezi; vagy úgy, hogy az apszis köré körüljárót helyez, és sugarasan kápolnákat épít, vagy pedig továbbviszi a mellékhajókat a keresztház mögé, és a főapszissal párhuzamosan vagy majdnem párhuzamosan elhelyezett kis apszisokkal fejezi be, sőt: egy, két, olykor három apszissal toldja meg a kereszthajók keleti oldalát.

Jóformán egyidejűleg azzal, hogy a franciák kialakították ezt az újfajta elrendezést, Szászországban, Ottó birodalmának központi részén, a Harz-hegységtől északra, más módszert alkalmaztak a templom egészének tagolására, s ezt a módszert folytatták azután az elkövetkező két évszázadban a közép-európai építészek. A hildesheimi St. Michaelt közvetlenül az ezredforduló után kezdték építeni. Két kereszthajója van, két szentélye és két apszisa – az egész logikus továbbfejlesztése a Centulában kipróbált elgondolásnak.¹¹ A korai keresztény elrendezés egyhangúságát tehát kevésbé nyílt és érdekesebb ritmusú csoportosítás váltotta fel. St. Michael lényegesen fejlettebb Centulánál annyiban, hogy a főhajót három négyzetre osztja (nem egyenlőek, de kétségtelenül annak szánták), a mellékhajókat a főhajótól váltakozó támaszrendszeren nyugvó ívek választják el úgy, hogy a négyzetek sarokpontjait pillérek hangsúlyozzák, közöttük pedig oszlopok vannak. A főhajó és a kereszthajók közötti négyzeti tereket tisztán leválasztják a szentélyívek, nemcsak keleten és nyugaton, hanem északon és délen is. Későbbi épületeknél mindegyik kereszthajó négyzet alakú lesz majd, és a mellékhajók négyzetek sorozatából állanak. Hildesheim keleti oldalán négyzet alaprajzú szentélyt iktattak be a négyzet és az apszis közé. A kereszthajókból kinyúló kápolnák párhuzamosak



36 Hildesheim, St. Michael, 1001-1033

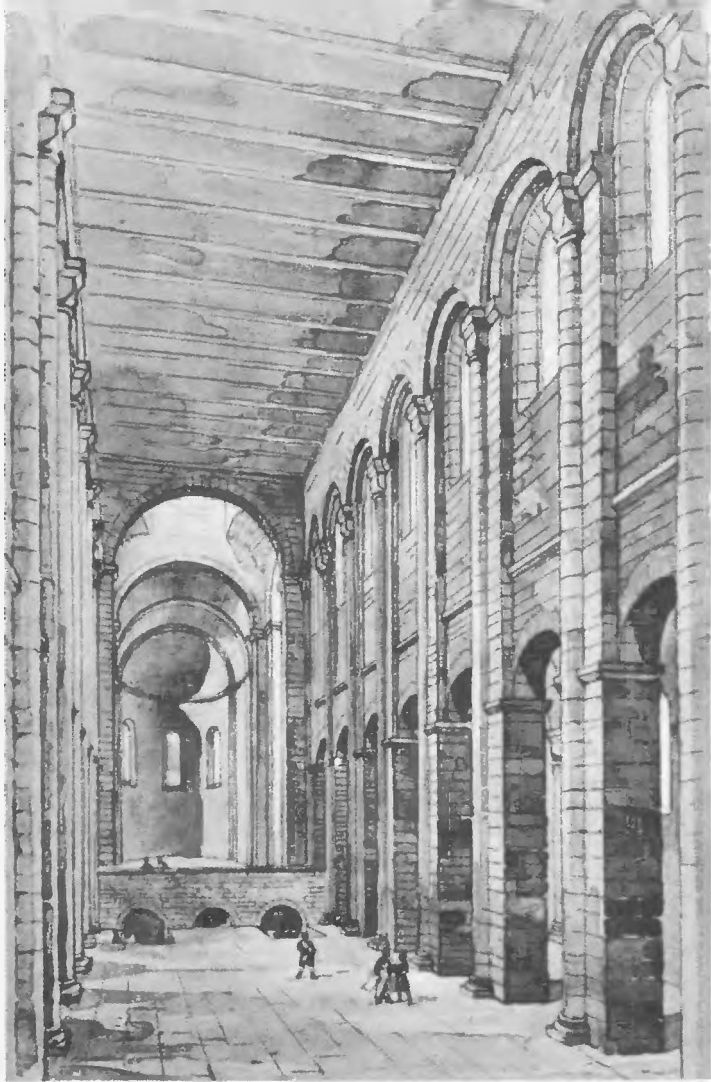


37 Hildesheim, St. Michael, 1000 körül

a főapszisokkal – komplex alaprajz, mégis az ész uralkodó ereje rendezte el.

Nem tudjuk, ki alkotta ezt a rendszert. Annyit azonban tudunk, és nincs okunk kételkedni benne, hiszen életrajzírója rögzíti a tényt, hogy Szent Bernward, a St. Michael építtetéséért felelős püspök „kiváló volt írásban, gyakorlott a festészetben, kitűnő a tudományban és a bronzöntés mesterségében, és minden építészeti munkában”. Hasonlóképpen tudjuk például Aethelwoldról, a nagy angol püspökről, hogy „theoreticus architectus” volt, igen járatos a klastromok építésében és helyreállításában; Bennóról, Osnabrück tizenegyedik századbeli püspökéről, hogy „nagyszerű építész volt, és a falak elhelyezésének avatott tervezője (dispositor)”. St. Gallen 820 körüli terve, amelyről már említés történt, nyilvánvalóan az adományozó – vagyis egy püspök vagy apát – elgondolása alapján készült. Ilyen és számos hasonló korabeli utalás igazolja azt a véleményt, hogy amíg a tényleges építési munkákat természetesen mindig is mesteremberek végezték, a kora középkor templomainak és klastromainak tervezését sokszor egyházi férfiaknak köszönhetjük – legalább olyan mértékben, amennyire Lord Burlington felelős chiswicki villájának tervezéséért. Elvégre azokban az időkben jóformán valamennyi művelt elme, tanult és kifinomult szellem az egyházból került ki.

Az új alaprajzokon tapasztalt elemi tagolási szándék nyilvánul meg a tizenegyedik századbeli templomok belső kialakításán is.



38 Speyer, székesegyház, a XI. század első felében épült főhajó rekonstrukciója

A hildesheimi St. Michaelben a váltakozó támaszok rendszere, az *a b b a b b a* ritmus (ahol az *a* négyszögletes pillért, a *b* oszlopot jelent) a hosszú falfelület tagolására szolgál, és végső soron a falak határolta teret külön egységekre osztja. Ez a rendszer terjedt el a közép-európai román építészetben.

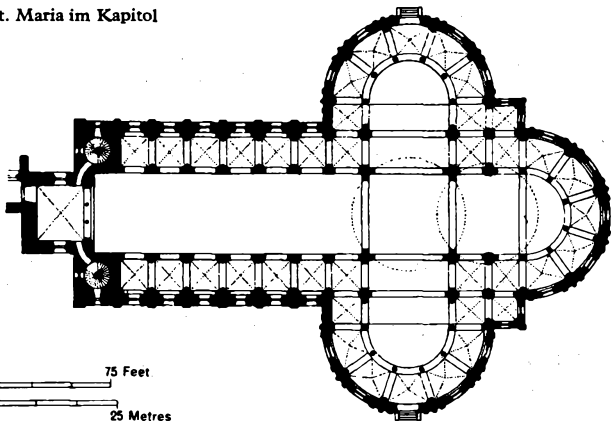


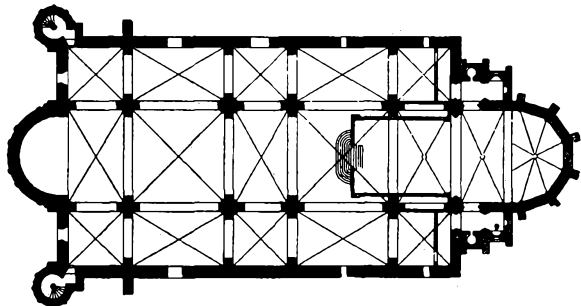
39 Speyer, székesegyház, alapítva 1030-ban. Kripta

A speyeri székesegyház első építési szakaszából (1024–1056) ma már csak a háromhajós kriptá van meg. Tömör, kockafejezetes oszlopai jellemzőek a német korai román építészetre. Az eredeti hosszház előképe a késő római bazilika lehetett Trierben. A kölni St. Maria im Kapitolban nincs váltakozó támaszrendszer, így a tér tagolása sem tiszta. A keleti oldalon viszont korszakalkotó módon oldották meg a térkompozíciót: a keresztszárak lezárása azonos a szentélyével, mindhárom oldalon tágas, körüljárós apszis látható. Nagyszabású centrális téralakítás ez, amelyhez képest Centula bizonytalan és önkényes kompozíciónak látszik. A templomot 1040 körül kezdték el, és 1065-ben szentelték fel.

Nyugaton, kivált Angliában más, hasonlóan hatásos módszert fejlesztettek ki ugyanennek a célnak az elérésére. Ez Normandiában keletkezett, a tizenegyedik század elején. A normannok akkor már száz éve éltek Franciaország északnyugati részén, és viking kalandorból józan, határozott, haladó kormányzóivá váltak a nagy területnek, s ahol lehetőséget láttak benne, elsajátították a francia vívmányokat – ez vonatkozik a magukénál hajlékonyabb francia nyelvre, a feudalizmusra és a clunyi reformra –, és átittatták azokat a maguk sajátos szellemének energiájával. A tizenegyedik és tizenkettedik században meghódították Szicíliát és Dél-Itália egyes részeit. Rendkívül érdekes civilizációt teremtettek a meghódított területeken: a normann államigazgatás és a szaracén gondolkodás és szokások javának ötvözetét. Ugyanakkor meghódították Angliát is, és a maguk magasabb rendű életformáját ültették az előző észa-

40 Köln, St. Maria im Kapitol





41 Trier, székesegyház, kb. 1030–1050.
A feketén jelölt részek 370 körül

ki támadók szokásainak helyébe. A normann építészeti stílus, a Nyugat korai román stílusának legtömörebb változata, erős hatással volt Franciaországra a tizenegyedik században; Angliában ennél is többre vitte: megalkotta az angol középkori építészetet. A román stílus tárgyalásakor feltétlenül tekintetbe kell venni az angol normann székesegyházakat és apátsági templomokat. Francia írók gyakran elfelejtik, hogy ami Jumièges-ben és Caenban kezdődött 1040, illetve 1056 körül, annak a betetőzése Winchesterben, Elyben, Durhamben található – hogy csak néhányat említsünk.

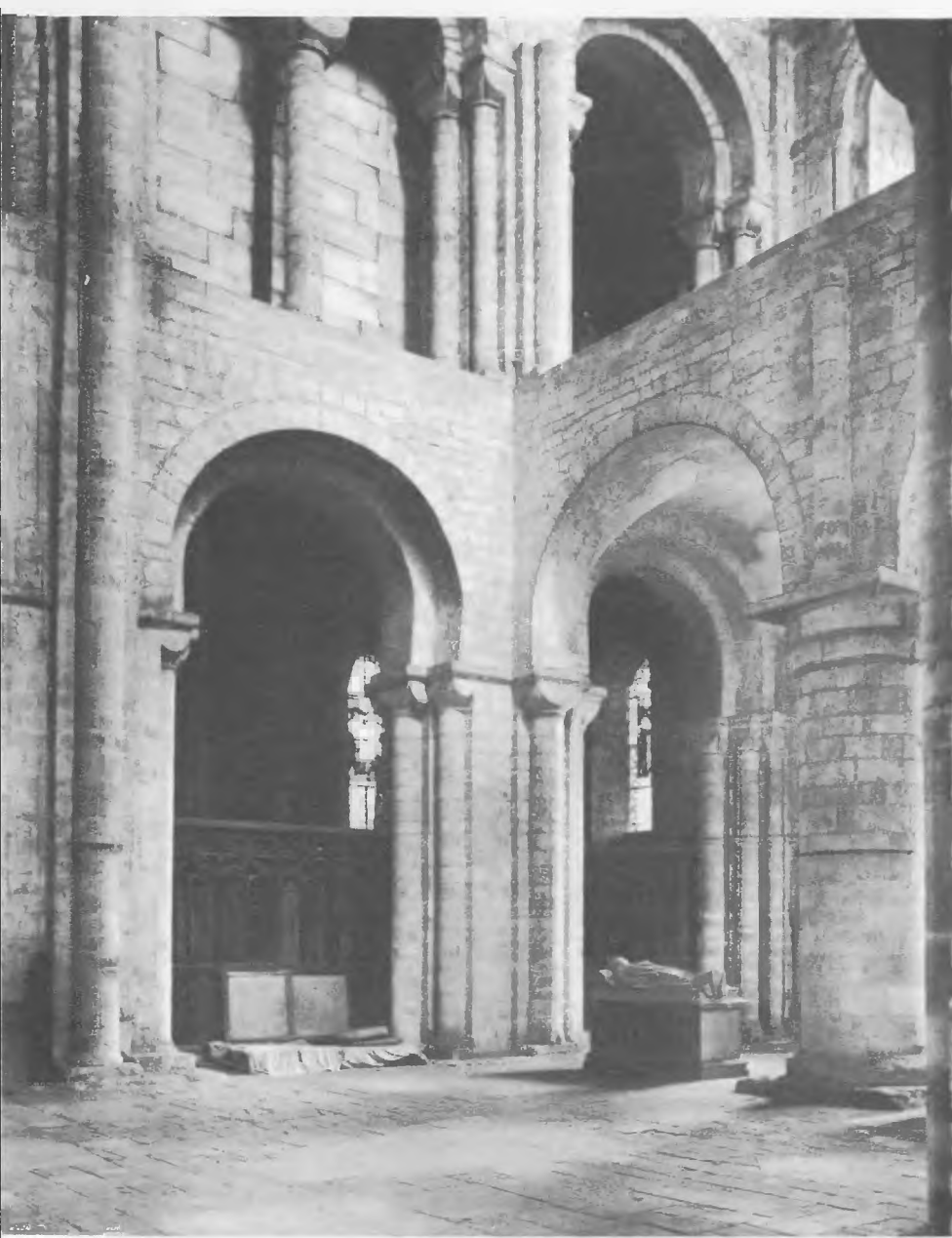
Az új elv szerint a főhajó szakaszait magas oszloptörzsek választották el, padozattól mennyezetig – ami mindenhol sík mennyezet volt; a főhajó átboltozásának művészete jóformán megszűnt. Így megint olyasfajta tagolás jött létre, amely a szemlélőben a biztonság és a stabilitás érzetét kelti. Itt nincsen semmiféle tétovázás – mint ahogy Hódító Vilmos könnyörtelen politikájában sem volt, amikor leigázta és normannizálta Angliát. Nehézkes, tömör, lenyűgözően erőteljes egyedi formákat használtak ezeknek a korai épületeknek a mesterei, akár az egyházi, akár a világi építészetet nézzük. A normann vár (őregtorony) ugyanis – a másik építészeti típus, amelyet a normannok Franciaországból hoztak – ugyanolyan tömör, ugyanúgy fittyet hány az ékítményeknek, mint a normann templom. A legkorábbi meghatározható keletkezésű őregtorony Langeais-ban van, a Loire mentén; 992-ben épült. A két legnagyobb őregtorony angol, a londoni White Tower (36×33 m), és a colchesteri őregtorony (Essex; 46×34 m). Mindkettő a tizenegyedik század utolsó harmadából való. Az őregtoronyok kopárságát

védelmi okok tették szükségessé, mindamellett kifejezés kérdése is volt, vagyis esztétikai kérdés, ami nyomban kiderül, hogyha összehasonlítjuk például a winchesteri székesegyház (1080–90 körül) kereszthajójával. Winchesterben – ha árkádokkal nyílik is a földszintre és a karzatra, s átjáróval a bevilágító ablakok előtt – a tömör fal az elsődleges. Mindenhol érezzük erőteljes jelenlétét. Kötődnek hozzá a magas oszloptörzsek; maguk is tömörek, akár az óriási fatörzsek. A karzatnyílások oszlopai rövidek, zömökek, oszlopfőik nyers kockák, mintegy megerősítésül a ténynek, hogy itt kör keresztmetszetű tárgyat kell négyzetes metszetű tárgyhoz kapcsolni. Az oszlopfő elemi kockaformája ugyan eltűnt, de helyette hornyolást látunk, az angol-normann oszlopfő jövőző kedvenc motívumát, legkezdetlegesebb formájában. Ez az egyszerűség jellemző a tizenegyedik századra; a tartalom egyszerűsége, egyszerű formákban kifejezve.

A század végén több változás bukkan fel; mind újfajta differenciálódásra vall. Komplexebb, változatosabb, élénkebb formák jelennek meg mindenütt. Kevesebb az erő bennük, meglehet, de

42 Hedingham, Essex, várkastély, 1140 körül





43 Winchester, a székesegyház kereszthajója, kb. 1080–1090

több az egyéni kifejezés. Most jön el Clairvaux-i Szent Bernát kora (megh. 1153), aki szónoki céljának (márpedig a legnagyobb középkori szónokok közé tartozott) a szívek megindítását vallotta, nem pedig a Szentírás értelmezését; Abélard kora (megh. 1142), aki elsőként írt önéletrajzi beszámolót egyéni szerelmi és tudományos problémáiról, Angliában pedig II. Henrik és Thomas Becket kora (megh. 1170). Emberi lénynek látjuk őket; Hódító Vilmost viszont ellenállhatatlan és könyörtelen természeti tüneménynek. Közvetlenül 1100 előtt – amikor a nyugati kereszténység az első keresztes hadjárat zászlaja alatt gyülekezett – történt meg az úttörő lépés az építészetben: a korai román stílus érett román stílusá fejlődött. Angliában Durham a kritikus pont: a templom építése 1093-ban kezdődött, keleti részét 1104-ben boltozták, a főhajót 1130 körül. A főhajó a valóságosnál magasabbnak tűnik, mert az addig szokásos – és Angliában még továbbra is alkalmazott – sík mennyezet helyett bordás boltozattal fedték le. Ahogy szemünk követi felfelé az oszloptörzsek vonalát, e mozgás nem ér el nyugvópontot ott, ahol a falak befejeződnek, hanem tovább halad a bordákkal. A durhami – közelmúltban megújított – szentély boltozata valószínűleg Európa legkorábbi bordás boltozata. Ez kölcsönöz Durhamnek kiemelkedő helyet az építészeti szerkezetek történetében.

A mérnöki tudomány sokat fejlődött a román stílus legkorábbi példái és 1100 között eltelt évszázad folyamán. A mesteremberek arra törekedtek, hogy kővel boltozzák a bazilikális templomok főhajóját, mert ez biztonságot nyújtott a fedélszélekben keletkező tűz esetén, és külső megjelenésében is szebb volt. A rómaiak ismerték a nagy fesztávú boltozatok művészetét, de nyugaton a tizenegyedik század közepéig csupán boltozott apszisokat, donga- vagy keresztboltozatos mellékhajókat ismerünk, vagy keskeny, dongaboltozatos főhajókat mellékhajók nélkül (mint például Narancóban), vagy még kisebb dongaboltozatos főhajókat, mellékhajókkal.¹² Most végre elsajátították a nagyobb templomok szélesebb főhajóinak beboltozási tudományát, méghozzá – mindig így történik, valahányszor egy újítás a kor szellemének tökéletes kifejezése – körülbelül egyidejűleg, de egymástól függetlenül sajátította el több zseniális építész az építészeti tevékenység több központjában. Burgundia hűséges maradt a tömör dongaboltozathoz. Franciaország legkorábbi példái valószínűleg a korai tizenegyedik századból valók (a tournusi előtemplom felső szintje), a Cluny-belinek

– amikor ezt a leghatalmasabb európai klostromot 1100 körül újjáépítették – a fesztávolsága mintegy 12 m, magassága 30 m. Speyer, a Rajna menti császári székesegyház, a nyolcvanas években kapta az első keresztboltozatot – ez még szélesebb (13,7 m) és még magasabb (32,6 m). Speyer boltozata azonkívül minden valószínűség szerint a középkori Európa legkorábbi nagyléptékű keresztboltozata. Utána pedig Durham következik. Sok még az eldöntetlen vitás kérdés a korai boltozatok keletkezése körül (kivált a milánói S. Ambrogio esetében, amelynek bordás boltozatát némelyek az úttörő munkák közé sorolják, mások viszont a tizenkettedik század második és harmadik negyedére teszik). Nem férhet azonban kétség a tizenegyedik század második felének nagy jelentőségű kezdeményezéséhez.

Durhammal kapcsolatosan az a figyelemre méltó, hogy a bordás boltozat – a borda nélküli keresztboltozat ellenében – a gótikus stílus egyik „Leitmotiv”-ja, vezérmotívuma lesz. A későbbiek során (l. 90. o.) lesz majd szó szerkezeti előnyükről, különösen arról a lehetőségről, hogy előbb készítik a bordázatot és a többi ívet, függetlenül és különálló boltozat-zsaluzással, s azután töltik ki a bordák közötti részeket valamely könnyebb anyaggal. Mint John Bilson bebizonyította, ezeket az előnyöket Durham építésénél már tökéletesen tisztán látták,¹³ Durham stílusa azonban ennek ellenére nem gótikus. Technikai újítások önmagukban véve nem alkotnak új stílust, ha az új stílus elsajátítja és felhasználja is őket. Durham tervezője főként azért alkalmazott ilyen fontos és jellegzetes megoldást, mint a bordás boltozat, mert ez ennyire kifejező, mert ez a tagoltság iránti törekvés végső beteljesülése – márpedig ez a vágy hajtotta több mint száz éve a román stílus építészeit. Most már a térszakasz nem csupán a falak menti demarkációs vonal kétdimenziós eszközének segítségével válik egységgé, hanem az átlósan fektetett bordaívek háromdimenziós eszköze révén is. Minden egyes térszakasznak ott van a középpontja, ahol két ív találkozik, ahol a későbbi építések a zárókövet elhelyezték. Most már nem úgy haladunk a székesegyházban, mint a korai keresztény templomokban: megállás nélkül az oltár felé – hanem lépésről lépésre, térbeli szakasztól térbeli szakaszig, új mértékű ritmusban.

Durham bordás boltozata a tizenegyedik századbéli nyomasztó templombelsők élettelen, súlyos falaival merőben ellentétes elevenséget kölcsönöz az egész belső térnek. Ezt az elevenséget ta-



44 Durham, székesegyház, főhajó, 1093-tól kb. 1130-ig

pasztaljuk az árkádok és tagozataik lendületes kifejezésében csak-
 úgy, mint a néhány szigorú diszitőforma bevezetésében, amelyek
 közül elsősorban a cikkcakk motívumot említjük. Mindamellet a
 Durhamben tapasztalt gyorsuló ritmus egyáltalán nem kelti a
 könnyedség vagy túlzott élénkség képzetét. Az árkádok kerek
 pillérei itt is lenyűgözően súlyosak, függőleges tömegüket még
 jobban kiemelik választékosan faragott, egyszerű díszek: rom-

buszok, cikcakkok, kannelúrák. Mellesleg szólva az a tény, hogy Durham valamennyi díszítő eleme absztrakt, csupán az angliai és normandiai normann építészet jellegzetessége, nem általánosságban a román építészeté. Igaz, a tizedik század végén Németország még ridegebben absztrakt oszlopfőtípust alkotott, amelyet kockafejezet néven ismerünk, más — kevésbé jellemző — nevén pedig mint párnafejezetet. Franciaországban, Spanyolországban, Itáliában azonban számos példáját láthatjuk a levéldíszes oszlopfőknek, felbukkannak még alakok, sőt a tizedik században már jeleket is, és a tizenegyedik század közepére igen jeles teljesítményeket érnek el (San Pedro de Nave, Jaca; St Isidore, Leon; St Benoît-sur-Loire). Igen jellemző módon Angliában a legismertebb példa erre Canterbury körülbelül 1120-ból való altemploma. Canterbury volt az a kapu, amelyen egyszer már belépett a kontinentális hatás 600 körül, s amelyen újra be fog lépni 1175-ben. Az oszlopfők itt levéldíszítésűek, némelyeken még állatfigurák is láthatók. Ám a természet kevésbé befolyásolta ezeket a díszítőelemeket. A kőfaragó műhelyek mintakönyveiből származnak, s ezek képekkel díszített kéziratokból, elefántcsont faragványokból és a kőfaragók korábbi munkáiból veszik mintáikat. Az eredetiség ismeretlen fogalom volt; nem kevésbé a természet megfigyelése is. A stílus fegyelmező ereje csakoly kétségbevonhatatlanul uralkodó volt, mint vallási téren az egyház tekintélye. Durham mégis emberszabásúbb, mint Winchester, és a tizenkettedik századból való oszlopfők emberibbek, mint a tizenegyedik század kockaformái, csakúgy, mint ahogy Szent Bernát prédikációi is emberibb töltésűek és személyesebbek, mint a megelőző korok hittudósainak kinyilatkoztatásai.

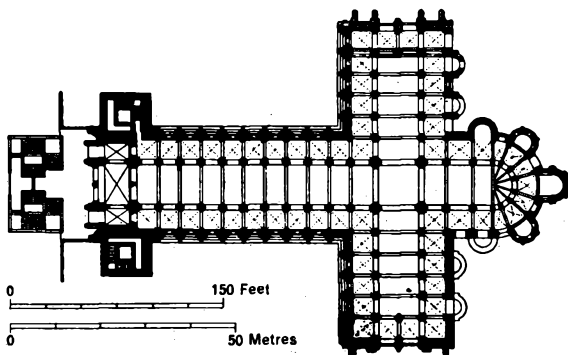
A durhami székesegyházat Anglia legragyogóbb látványai közé sorolhatjuk. Meredek, fás hegy tetején áll, egyik oldalon a püspöki kastély szegélyezi; erőteljes torony emelkedik a négyezet fölött, amelyet két karcsúbb nyugati torony egyensúlyoz. Mai formájukban nem normann tornyok; a nyugati tornyok a tizenharmadik századból valók, a középső torony (eredetileg toronysisakja is volt) a tizenötödikből. De a tornyok már az eredeti terven is szerepeltek, a kivitelezésnél pedig enyhén meredek sisakban végződtek, mint a southweliek. A román stílusú templomok külső formája tehát éppoly nagy mértékben különbözött a korai keresztény templomokétól, mint a belsejük. Míg a S. Apollinare Nuovo esetében a külső alig számított — még ahol volt is templomtorony, az

is külön állt a templomtól –, néhány karoling, majd később a legtöbb nagy román templom tervezésénél fontos szemponttá vált, hogy változatos és pompás legyen a külseje csakúgy, mint a belseje. A hildesheimi St. Michael két szentélyével, két négyzetes tornyával és keresztházainak mindkét oldalon emelkedő lépcsőtornyáival legkorábbi fennmaradt példája az igazi román külsőnek.

Mindent egybevéve, Németország kiemelkedően fontos volt a művészet és az építészet fejlődése szempontjából a kora tizenegyedik században. Ezek voltak az ottói és száli hatalom évei, ezek előzték meg azt az időt, amikor IV. Henrik császárnak meg kellett alázkodnia egy Cluny-beli pápa előtt. Itália és Franciaország művészetében mi sem vetekedhet a hildesheimi székesegyház bronz kapuival. Hasonlóképpen az építészetben, mint már említettük, minden bizonnyal Speyerben látható Európa egyik legrégebb boltozatos főhajója. Ezeket a boltozatokat utólag építették az 1030–1060 körüli, még ácsolt sík mennyezetes székesegyházhoz. A mennyezet főgerendái igen magas oszloptörzseken nyugodtak, amelyek egyenes vonalban emelkedtek, minden térszakasznál tökéletesen egyformán. Az oszloptörzsek között, a fal előtt, vakívek árkádot formálnak, amely átfogja mind a mellékhajókba vezető nyílásokat lent, mind a felső ablakokat – nagyvonalú és rideg motívum, amely kétségtelenül a trieri késő római építészetből ered. Hasonlóképpen merész és dísztelen volt Kölnben a legnagyobb korabeli vállalkozás: a St. Maria im Kapitol (megkezdték 1040 körül), ahol a körüljárós keleti apszis megismétlődik a keresztház északi és déli végén is, úgyhogy háromlevelű lóhereforma alakul ki, nagy dongaboltozatos szárnyakkal és igen kevés faragott díszítéssel, hogy el ne vonja a figyelmet a fenséges együttestől, amely éppoly intenzíven utal vissza Bizáncra, mint mutat előre a reneszánszra.

Az európai építészet jövője szempontjából még fontosabb egy másik elem, amely valószínűleg ugyancsak Németországban bukant fel a tizenegyedik században: a kéttornyú épülethomlokzat. A kutatások szerint először a strasbourg-i székesegyház 1015-ös formájánál jelentkezett. Ezután azonban a motívumot nyomban átvette Franciaország legtevékenyebb tartománya: Normandia, majd Jumièges (1040–1067), és Hódító Vilmos két caeni apátsága (La Trinité, megkezdve 1062 körül, és St Étienne, megkezdve 1067 körül) után elérkezett Angliába.

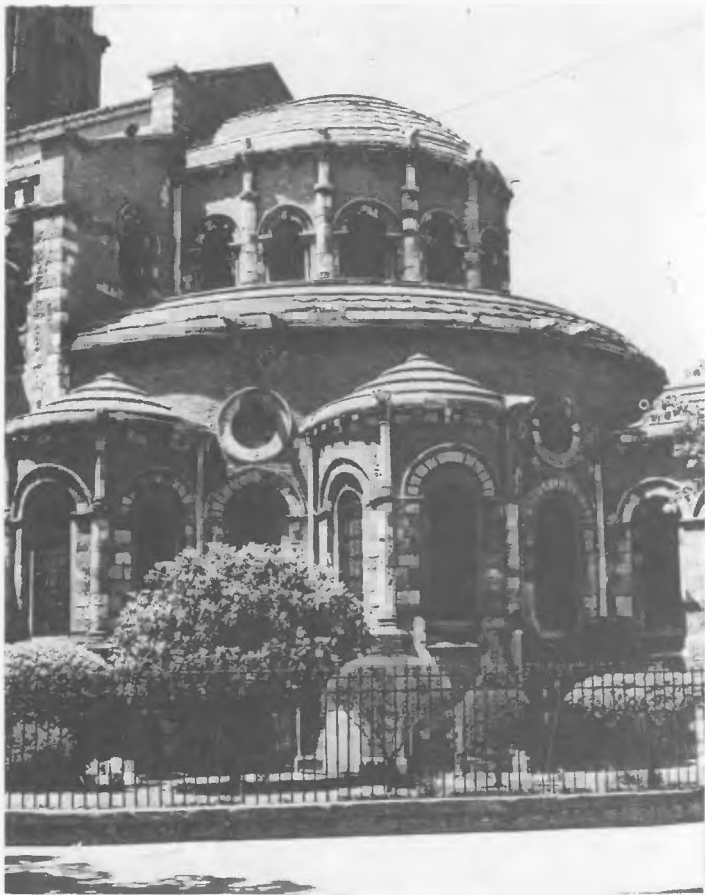
A tizenegyedik és tizenkettedik század kapcsán talán nem is be-



45 Santiago de Compostela, megkezdve 1077-ben

szélhetünk Franciaországról. Az ország akkor még több területre oszlott, ezek hadban álltak egymással, következésképpen nem létezett egyetlen, általános érvényű építészeti iskola, ellentétben például Angliával, ahol – hála a normann királyoknak – már volt ilyen. Franciaország legfontosabb iskolái: Normandia, Burgundia, Provence, Aquitania (vagy talán inkább általánosabban szólva a teljes délnyugat), Auvergne és Poitou. Viszonylag nyugodt szokásaikat keresztezte egy Franciaország északi és nyugati részéből egyenesen Spanyolország messzi északnyugati részébe tartó áramlat: a fő zarándokutak vonala. A középkorban a zarándoklatok jelentették a kulturális érintkezés egyik legfőbb eszközét, és hatásuk nyilvánvaló a templomtervezésre. Nyomon követhetjük Chartres-től Orléans-on, Tours-on, Poitiers-n, Saintes-en át Spanyolországig, Vézelayből Le Puynön, Conques-on vagy Périgueux-n át Moissacig és onnan Spanyolországig; valamint Arles-től St Gilles-ig és onnan Spanyolországig. Céljuk Santiago de Compostela volt, ez a Jeruzsálemmel és Rómával vetekedő híru zarándokhely. A Cluny-rendnek nagy szerepe volt a zarándokútvonalak fejlődésében, ám ennek ellenére, bármilyen furcsa, a fő zarándoktemplomok, a St Martial Limoges-ban (1095-ben közel volt a befejezéshez; napjainkban már nem áll), a St Sernin Toulouse-ban (megkezdték 1080 körül, külsejét tekintve mind közt a legpompásabb) és maga Santiago (megkezdve 1077-ben) bizonyos közös vonásokat mutatnak, amelyek azonban eltérőek Clunytól. Magasak, sötétek, az árkádok fölött karzatok, a karzatok fölött dongaboltozat – vagyis hiányzik a felső ablaksor –, keleti végük





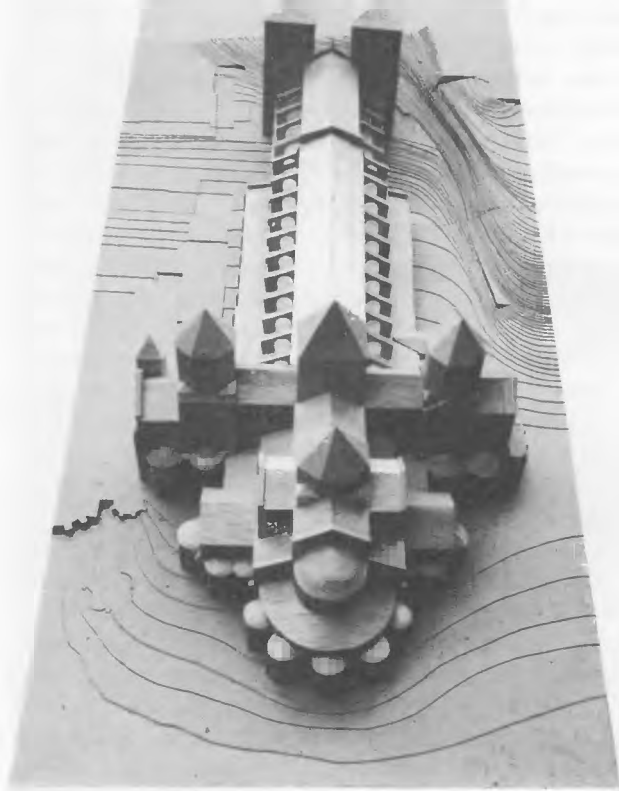
47 Toulouse, St Sernin, kórus, felszentelve 1096-ban

a tours-i módszer alapján alakult, körüljáróval, sugarasan elhelyezett kápolnákkal – és valóban, mindannyian Tours-t tekintették mintaképüknek.

Akárhogyan is, Cluny, hogy még egyszer hangsúlyozzuk, semmiképpen sem szolgált mintául. Clunynek a tizenegyedik század végén és a tizenkettedik század elején újjáépült formájában (a főoltárt 1095-ben szentelték fel), amelyet maguk a franciák romboltak le 1810-ben, két kereszthajója volt (ami később szabállyá lett az angol székesegyházakban), mindegyiken nyolcszögletű torony-

nyal a négyszöglet fölött.¹⁴ Ezek közül a fontosabbnak, a nyugatabbra esőnek, a négyszögletől jobbra és balra is volt egy-egy nyolcszögletes tornya – az egyik megmaradt –, és mindegyik szárnyon két keleti apszisa. A keleti kereszthajónak is négy apszisa volt. Ezenkívül a szentély apszisát körüljáró övezte, öt, sugarasan elhelyezett kápolnával. Ha tehát valaki keletről nézett a templom irányába, fokozatos emelkedést látott: a számos, gondosan arányosított lépcsőfok az alacsony, sugarasan elhelyezkedő kápolnákból indult ki, következett a körüljáró, a főapszis, a szentély teteje, a keleti négyszögletes torony, végül tovább nyugaton a legmagasabb torony – oly komplex, oly polifon volt ez az épület, hogy a Nyugat korábbi századai nem tudták volna megalkotni, a görögök pedig megvetették volna; kétségtelenül eszményi kifejezése azonban a középkori kereszténység ama legdiadalmasabb pillanatának, amikor a Reform meghódította a pápai trónt, érvényre juttatta a pápai tiara felsőbbbségét a császári korona fölött, és Európa lovagjait egybehívta, hogy az első keresztes hadjárat (1095) védjék meg a Szentföldet.

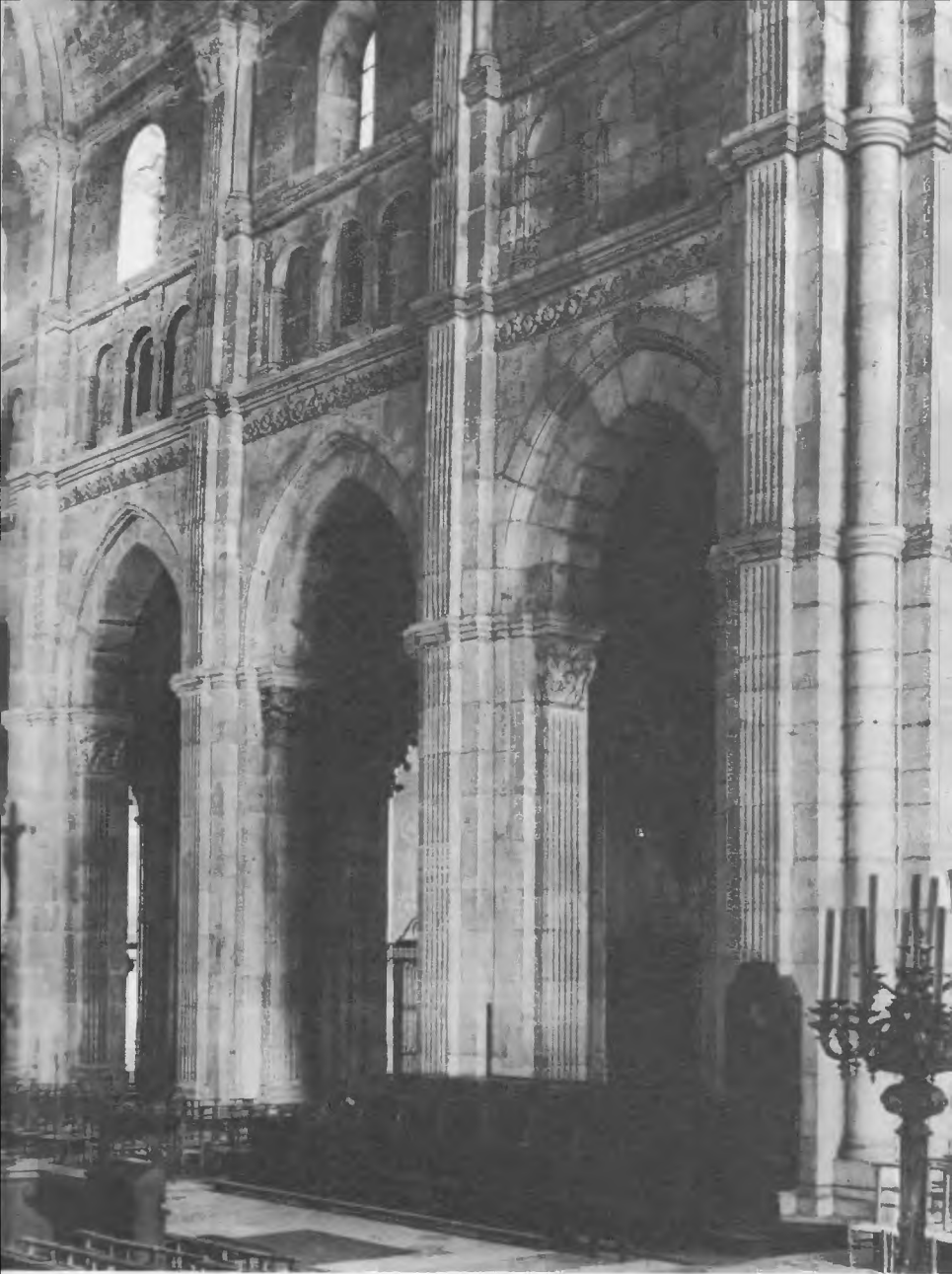
Cluny egyik motívuma, amely ugyancsak megkülönböztette a templomot a zarándokútvonalak templomaitól, jellegzetesen burgundiai: a főhajó homlokzatának csúcsívei, az áltrifórium (vagyis karzat nincs) és a felső ablaksor. A dongaboltozat harántívei is csúcsosak, Európában talán először. A részletek, kivált a trifóriumon, meglepően tudatosítják a római előzményeket, sőt valóságos római töredékeket is tanulmányozhatunk Burgundiában. Római motívumok – mint a kannelúras pilaszterek, csúcsívek, dongaboltozat, és karzat vagy empóra helyett trifórium – jellemzik a tizenkettedik század elején épült autuni székesegyházat is, a hasonló korú gyönyörű Madeleine-templomnak Vézelayben pedig még trifóriuma sincs, csak egyszerűen árkádja és hatalmas, bazilikálisan kiemelt, ablakos fala. A boltozás itt keresztboltozatok formájában jelentkezik Speyer mintájára. A templomban állítólag Mária Magdolna földi maradványait őrizték, ezért a zarándokutak kedvelt kegyhelye volt. A templom egy hegyoldalra kapaszkodó városka fölött, a hegytetőn terjeszkedik. Főbejárata háromhajós, három boltszakaszos előcsarnokon át – narthex vagy galilea – vezet az egyik legszertelenebb román figurális diszkapuhoz. A főhajó már nem mutat efféle szertelenséget. Nemes arányait biztosítja későbbi és világosabb szentélye a messze távlatban, mintegy 61 méternyi távolsága a narthex és a négyszöglet között, szokot-



48 Cluny, III. apátsági templom, XI. sz. vége, XII. sz. eleje.
Kenneth John Conant rekonstrukciója nyomán

lanul magas főhajóboltozata, váltakozó szürke és rózsaszín kőso-rokból álló ívei és a szentek életének jeleneteit ábrázoló, kimerít-hetetlen bőségű fejezetek – büszke fenségben nem marad azonban Durham mögött.

A fontos, de nem nagyon egységes burgundiai iskola után Fran-ciaország más vidékeinek iskolái tisztább és következetesebb jelleg-zetességek hordozói. Az auvergne-i templomok igen hasonlóak a zarándokutak templomaihoz, csak a sötét lávakő következtében még komorabban hatnak. Nem nagy jelentőségűek a helyi jelleg-zetességeik – három vagy öt helyett négy, sugarasan elhelyezett



49 Autun, székesegyház, XII. sz. eleje



50 Vézelay, La Madeleine, XII. sz. eleje



51 Jumièges, apátsági templom, megkezdve 1040 körül, felszentelve 1067-ben

kápolna; a kereszthajók belső boltszakaszát pedig különös módon megemelik, s ezáltal a négyezeti tornyok északi és déli támfalat nyernek. A többi iskolának sokkal több az egyéni vonása. Provence templomai magasak, keskenyek, csúcsíves dongaboltozattal a főhajók felett, s vagy nincsen mellékhajó, vagy igen keskeny, dongaboltozattal vagy fél dongaboltozattal. Karzatok nincsenek, csak felső ablaksor. A díszítések, mint Burgundiában, sőt talán még fokozottabb mértékben, a klasszikus megújulás tudatos igé-



52 St Savin-sur-Gartempe, XII. sz. eleje

nyére vallanak. Ez természetes törekvés abban a tartományban, amely bővelkedik római emlékekben.

Normandiában egészen a tizenegyedik század végéig, azaz a durhami bordás boltozat idejéig a főtereket valószínűleg fával fedték le. Jumièges-ben és a caeni St Étienne-templomban téres karzatokat és nagy, bazilikálisan kiemelt falat látunk. A főgerendák, mint már előbb említettük, mint Speyerben, itt is a padozattól a mennyezetig haladó árbocszerű oszloptörzseken nyugszanak.



53 Angoulême, székesegyház, XII. sz. eleje

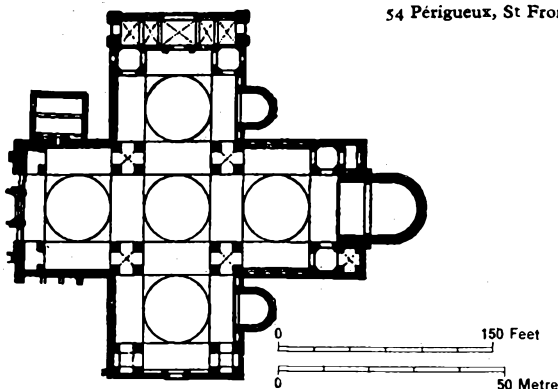
A legrégebbi boltozat valószínűleg a caeni Trinité szentélye fölötti keresztboltozat a tizennegyedik század utolsó éveiből. Hamarosan ezután átvették a durhami bordás boltozást, ám amikor ez foglalta el a Trinitében és a caeni St Étienne-ben is a síkmennyezet helyét, az itt használt forma hatsüveges volt, nem négysüveges, vagyis olyan módszer, amelynek alkalmazása lehetővé tette, hogy a boltmezők négyszögűek legyenek – ez a keresztboltozatoknál automatikus –, de ugyanakkor négy helyett hat alátámasztást kap-

tak. Ezeknek a hatsüveges boltozatoknak a keletkezése körülbelül 1115–1120-ra tehető.

Merőben eltérő módszert alakítottak ki Poitouban. Itt a mellék-hajók keskenyek, magasságuk azonos a főhajóéval, nincsenek karzatok, sem bazilikálisan felnyúló falak. Ez a módszer, amelyet német kifejezéssel csarnoktemplomnak neveznek, sötét és komor épületeket eredményez, de az összbenyomás lenyűgözően egységes. Legmonumentálisabb példáját St Savinben találjuk, ahol a főhajókat és a mellékhajókat párhuzamos dongaboltozatok fedik, és igen magas, igen egyszerű kerek pilléreken nyugvó árkád választja el őket egymástól – a látvány némileg fenyegető. Keletkezése már a tizenkettedik századra tehető, vagyis későbbi, mint azok a nyugat-angliai templomok, amelyekben ugyancsak előszeretettel alkalmaztak magas, tömör, kerek pillérekre támaszkodó árkádokat (Tewkesbury, 1087; Gloucester stb.). Igen hatásos motívum; bárcsak meg tudnánk határozni az eredetét.

Végezetül még egy jelentékeny francia helyi iskola, ugyancsak egészen különböző a többitől: Aquitania, középpontjában Angoulême és Périgueux. Itt a mellékhajó nélküli templomokat kedvelték – csak imitt-amott fordul elő a főhajóval azonos magasságú mellékhajó –, amelyek több, kupolás térszakaszból állnak, kereszt-hajóval vagy anélkül, apszissal vagy anélkül, sugarasan elhelyezett kápolnákkal vagy azok nélkül (körüljáró azonban sehol sincs). Kupoláik páratlanul komoly, fenséges hatást keltenek. A périgueux-i St Front-ban éri el csúcspontját a centrális térre való törekvés, amely mindenhol nyilvánvaló, ahol kupolát alkalmaznak:

54 Périgueux, St Front, XII. sz. közepe



itt a tizenkettedik század második negyedében elhatározták, hogy tisztán centrális épületet hoznak létre – igen nagy ritkaság ez az érett középkorban – azáltal, hogy egy aquitaniai, mellékhajó nélküli templomot, amelynek már megvoltak a kereszthajói, nyugati hosszház nélkül hagynak. Ezáltal görög keresztet nyertek, középen egy, a szárnyakon négy négyzettel. Maguknak a négyzeteknek is rövid száraik vannak, és hatalmas kupolák fedik le őket. A templombelső (külsőleg rosszul restauráltak) tisztaságában és határozottságában klasszikus kifejezése a román stílusnak.¹⁵ Szobrászkéztől származó dísz nem találunk, kivéve a falak menti ívso-rokat. Az elv egészen Justinianusig vezethető vissza. Ezt a mód-szert alkalmazták az ő mauzóleuma, az Apostolok temploma ese-tében, amelyből nem maradt fenn semmi. Onnan Velence vette át, amikor 1063-ban megkezdték a Szent Márk-templom újjá-építését. Hogy Périgueux Bizáncból vagy Velencéből merítette-e ihletét, nem tudhatjuk. A Szent Márk belsejének mindenesetre egészen más a hangulata, mint Périgueux-nek. Velence, minden európai városok közt a legkeletiesebb és legromantikusabb, s a Kelettel való kereskedelem legnagyobb gócpontja, legnagyszerűbb templomát a Kelet minden varázsával felruházta: mozaikok, pazar oszlopfők, árkádok, amelyek a középpontot a szárnyaktól elvá-lasztják, és rejtett térbeli viszonylatok abban az értelemben, ahogy már Ravennában tapasztaltuk. Périgueux-t megfosztot-ták mind e gyanús ragyogástól, ez a templom tiszta egyszerűségé-ben jelenik meg előttünk, nagyságát építészeti nemessége adja, nem más. A Szent Márk-templom a keleti, Périgueux a nyugati építészet része. Périgueux kopárságában pedig van valami döbbe-netesen római. Nem csoda, hogy az alaprajzot jóformán azonos formában alkalmazta mint új találmányt, a reneszánsz Itália.

Ha a román stílustól a reneszánszig egyenes vonalúnak látjuk a fejlődést, a román és a gótikus stílus között még közvetlenebb a kapcsolat. Hogy mást ne mondjunk: Burgundiában, Provence-ban csúcsívet alkalmaztak; erre a kapcsolatra vallanak a délnyugat kupolás templomai és Durham főhajója, valamint a támívek, ame-lyeket a mellékhajók teteje alá rejtettek, de azért változatlanul be-töltik a boltozat támasztásának funkcióját (például St Sernin, Toulouse; Auvergne; a durhami főhajó), és természetesen a bor-dák használata.

Azonkívül még egy közvetlenebb kapcsolat: a figurális dísz-kapu. Ez a tizenkettedik század alkotása. A tizenegyedik század-



55 Périgueux, St Front, XII. sz. második negyede

ban és még 1100 körül is Spanyolország járt Európa élén nemcsak a figurális oszlopfők, de a nagyszabású figurális szobrászművészet terén is. Ennek leghatásosabb példája a Santo Domingo de Silos-kolostor. 1115–1125 körül Dél-Franciaországban, kivált Moissacban, átvették ezt a stílust: hosszú, erősen stilizált, kicsiny fejű alakok, igen kifejező gesztusok, a lábak elhelyezése olyan, mintha rituális táncot járnának. Moissacban a díszkaput vadul összefonódó állatalak-faragással díszített pillér vagy *trumeau* osztja ketté; ennek mindkét oldalát egy-egy szent domborművű képmása díszíti, ugyanolyan szenvedélyes stílusban faragva, mint a kapuk jobb és bal oldalán levő keskeny falsávok domborművei. Ugyanakkor kezdődött Burgundiában is a figurális díszkapuk korszaka. Autun és Vézelay a legelső példák, 1130–1135 körül. Vézelayben, amelyet már említettünk, a kettős díszkapu-pároktól balra és jobbra két-két vitatkozó próféta alakja látható. Ezek is domborművek, de mivel a falnak egymással derékszöget alkotó részeiből faragták ki őket, úgy tűnik, mintha a figurák egységes csoportja teljesen elválna a faltól.

St Denis-ben 1135–1140 körül valóban el is váltak. Úgy állanak, mint a faltól különvált oszlopkötegek vagy oszlopok.¹⁸ St Denis azonban, mint hamarosan meglátjuk, már nem román, hanem gótikus épület. De ezek a figurák még teljesen román stílusúak, s azok a chartres-i Királykapu 1145 körüli figurái is – hosszú, szigorúan frontálisan elhelyezett alakok, stilizált, párhuzamos redőkkel, apró fejjel. A nagyszabású Pórtico de la Gloria körül, Santiago de Compostelában, még teljesen román környezetben állnak a hasonlóan oszlopszerű, de még robusztusabb és tekintélyesebb alakok, Mateo mester művei 1188-ból.

Spanyolország legfontosabb román stílusú épülete Santiago. Mint már láttuk, a francia zarándoktemplomok csoportjába tartozik, és ezüstszürke gránitjával sokkal hatásosabb, mint francia földön álló bármelyik társa.

Ennyit – mindössze ennyit – Spanyolországról. S ennyit Franciaországról is. Németország nem tehetett mást, mint továbbfejlesztette Hildesheim témáját, s a Közép-Rajnavidék – nevezetesen Speyer, Mainz, Worms és Laach – székesegyházai és kolostor-templomai az arányok és részletek végtelen és pompás változatosságát tárják eléink négyezeti tornyaikkal, lépcsőtornyaikkal, kettős kereszthajóikkal és kettős szentélyeikkel. A román stílus másik legfontosabb iskolája Németországban Köln. A szász iskolát már



56 Worms, székesegyház, kb. 1170-től kb. 1230-ig

említettük – a többi vidékiesebb. Kölnnek 1940-ig rengeteg temploma volt – a tizedik, tizenegyedik, tizenkettedik és a kora tizenharmadik századból. Pusztulásuk a háború egyik legfájdalmasabb vesztesége. Ismertetőjegyük (a St. Maria im Kapitol után) a keleti rész eltökélten centralizáló alaprajza, amely szerint mindkét keresztahaj és a szentély egyforma apszisokban végződik. A külső itt is éppoly pompás és változatos volt, mint a Felső-Rajna-vidéki templomoké.

Észak-Itáliának egyetlen azonos típusú temploma van: a comói S. Fedele. Egyesek megkísérelték a kölni stílust a comóból származtatni, de most már bizonyos, hogy ha egyáltalán volt kapcsolat a kettő között, éppen fordítva állt a helyzet. Egyéb vonatkozá-



57 Milánó, S. Ambrogio, XII. sz. második negyede

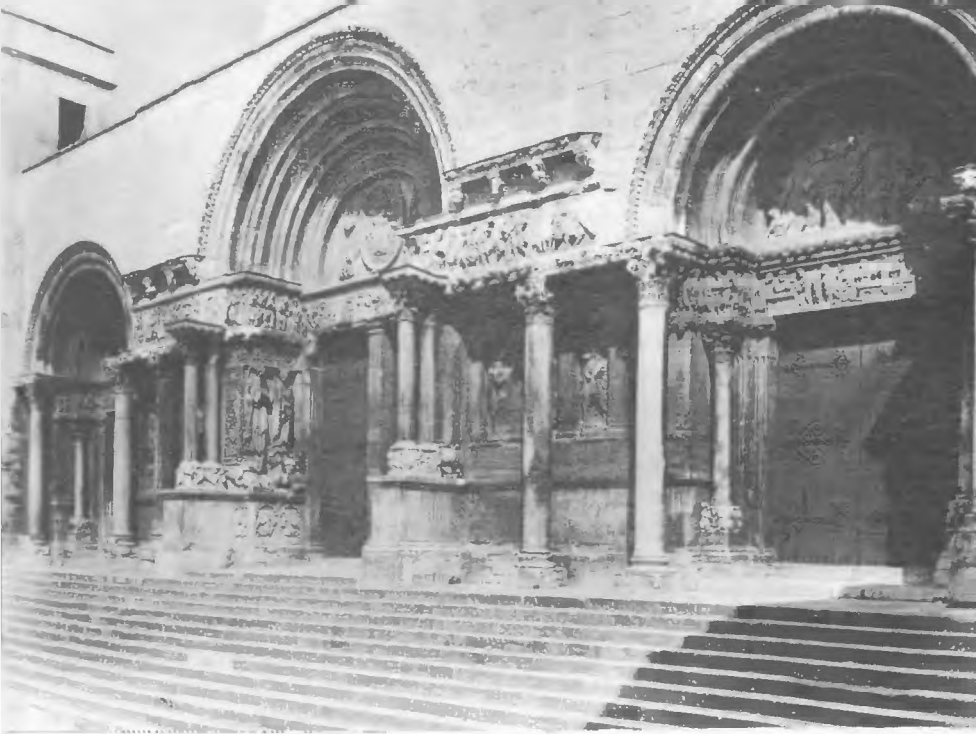
sokban a Lombardia és a Rajna-vidék közötti kapcsolatok kérdése még nem teljesen tisztázott. Maga a kapcsolat vitathatatlan, de a típusok és motívumok elsődlegességének kérdését még nem sikerült minden kétséget kizáróan eldönteni. A kérdésre a legvalószínűbb válasz az, hogy az Itáliába vezető császári hadi útvonalak mentén addszá-nesze alapon cserélődtek az elgondolások és a mesterek. S a tizenegyedik század végéig minden bizonnyal Szászország és a Rajna-vidék járt az élen, a tizenkettedik században pedig Észak-Itália. Akkoriban lombardiai kőművescsapatok járhatták a világot éppúgy, mint később, a barokk idején. Nyomuk Elzászban csakúgy fellelhető, mint Svédországban, s egy comói mester Bajorországban bukkan fel 1133-ban. Ennek a lombard-rajnai stí-

lusnak „Leitmotiv”-ja a törpegaléria, azaz a falnak, főleg az apszisfalnak, magasan a tetőeresz alatt, kicsiny árkádsorokkal való díszítése.

Alaprajz tekintetében Észak-Itália kevésbé volt vállalkozó szellemű. Leghíresebb templomai némelyikének még kiszögellő kereszthajója sincs, vagyis szigorúan ragaszkodik a korai keresztény hagyományokhoz. Ez vonatkozik például a modenai székesegyházra és a milánói S. Ambrogióra. Valamennyi közül a S. Ambrogio a leghatásosabb, átriumával és rideg homlokzatával, alacsony, zömök főhajójával, tömör pilléreivel, tágas, kupolaszerű keresztboltozataival, széles, kezdetleges bordáival (ez utóbbiakkal kapcsolatban l. 66. o.) Általánosságban szólva ezeknek a lombard székesegyházaknak a belső jellegzetességei a keresztboltozatok vagy bordás boltozatok, a mellékhajókban karzatok, a sokszögű négyezeti kupolák; külső jellegzetességeik pedig külön-

58 Firenze, S. Miniato al Monte, XI–XII. sz.





59 St Gilles du Gard, apatsági templom, 1135 körül

álló, kerek vagy négyzet alaprajzú tornyok, és a már említett törpe árkádsorok. Az ilyen dekoratív ívsorok szélsőséges példája Toszkánában a pisai székesegyház homlokzata és ferde tornya, mindkettő a tizenharmadik századból.

A szemlélő meglehetősen idegen jellegűnek látja Pisát – inkább keleties, mint toszkán. Hasonlóképpen idegen Velence stílusa bizánci, Szicíliaé pedig arab vonatkozásaival. Ha legolaszabb jellegében, vagyis legtisztább toszkán megnyilvánulásában akarjuk látni az itáliai román stílust, olyan épületeket kell keresnünk, mint például a firenzei S. Miniato al Monte, amely korai keletkezése ellenére (földszintje még a winchesteri kereszthajó kortársa is lehet) olyan finom kivitelű, figurális díszítményeiben annyira civilizáltan mértéktartó, s a klasszikus ókor szelleme iránt oly nagyfokú fogékonyságot mutat, amelynek példáját sehol északon nem találjuk – első szintézise ez a toszkán intellektusnak és bájnak a római egyszerűséggel és nyugalommal.

3 A korai és a klasszikus gótikus stílus

1150–1250

1140-ben helyezték el a Párizs melletti St Denis-apátság új szentélyének alapkövét. 1144-ben szentelték fel. A vállalkozás lelke Suger apát volt, két francia király hatalmas tanácsosa. Forradalmi elgondolás, valamint gyors és egységes megvalósítás tekintetében alig akad európai épület, amely vetekedhetne a St Denis-vel. A tizenkettedik században négy esztendő módfelett rövid idő volt egy nagy apátsági templom szentélyének újjáépítésére. Bárki tervezte is a St Denis kórusát, bátran elmondhatjuk, hogy felfalta a gótikus stílust, noha gótikus vonások már akadtak itt-ott ezelőtt is, sőt Közép-Franciaországban, a St Denis körüli megyékben még bizonyos következetesség is fellelhető bennük.

A gótikus stílus jegyei jól ismertek, mi több: túlságosan is jól, mert legtöbbször elfelejtik, hogy egy stílus nem ismertetőjegyek összessége, hanem egyetlen szerves egész. Mégis hasznosnak ígérkezik röviden összefoglalni e jegyeket, és megvizsgálni jelentőségüket. Ezek: a csúcsív, a támív és a bordás boltozat. Mint már láttuk, ezek közül egyik sem gótikus találmány. Tökéletesen új azonban ezeknek a motívumoknak az új esztétikai cél érdekében történő egyesítése. Ez a cél az élettelen faltömegek életre keltése, a térbeli mozgás gyorsítása, az épület átalakítása idegrendszerre. A gótikus stílus megértése szempontjából összehasonlíthatatlanul fontosabbak ezek az esztétikai vívmányok, mint bármilyen, a bordák, támívek, csúcsívek használatából származó technikai előny. Kétségtelenül voltak efféle technikai előnyök is, csak éppen Viollet-le-Duc és számtalan követője aránytalanul túlbecsülte őket.

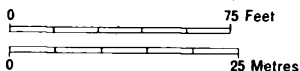
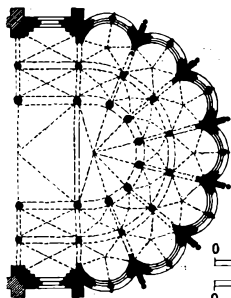
A technikai előnyök háromfélék. Elsősorban is a dongaboltozat a teljes falat terheli, amelyen nyugszik. Németország, illetve Vézelay román stílusú keresztboltozatai mindössze négy pontra gyakorolnak nyomást. A román stílusú keresztboltozatok azonban a megfelelő konstrukció érdekében négyzetes térszakaszokat igé-

nyelnek. Ha román, illetve lényegében köríves keresztboltozatot akarunk emelni téglalap alakú térszakasz fölé, három különböző átmérővel ellátott boltívet kell alkalmazni a négyszög hosszú és rövid oldala fölött és az átló mentén. A három közül csupán egy lehet félköríves; a többi emelt vagy nyomott. Ha a transzverzális, vagyis a leginkább látható ív félköríves, úgy az átló nyomott lesz, márpedig nyomott ívek szerkezetileg veszélyesek, hisz nyilvánvaló, hogy az ív biztonsága azzal arányosan növekszik, amennyire ívnyomása megközelíti a függőlegest, illetve azzal arányosan csökken, amennyire ívnyomása megközelíti a vízszintest. Tökéletes függőlegesség tökéletes biztonságot eredményezne, a tökéletes vízszintes pedig azonnal szétrepesztené a két falat.

A csúcsív segítségével a tervező jobban megközelítheti a kívánt függőlegest, mint a félkörívvel, azonkívül nem csak négyzetes alaprajzú szakaszok fölé szerkeszthet boltozatot. Magasítás vagy laposítás helyett most egyszerűen a csúcsívesség három különböző foka szerepel. A négyszögletes alaprajzú boltszakasz más szempontból is hasznos. Négyzetes térszakaszban a négy támasztékpont távol van egymástól, s mivel ezek a pontok viselik a boltozat teljes súlyát, aránytalanul nagy felelősség hárul rájuk az épület stabilitásának biztosításában. Hosszúkás térszakaszok esetén meg lehet kettőzni a támaszok számát, és így megfelelni mindegyikük terhét az épület fenntartásában.

A hosszúkás gótikus boltozatot azonkívül bordákkal szerkesztették, hogy megerősítsék a keresztboltozatok metszészvonalát, és ez is technikai előny. Egy dongaboltozat vagy román keresztboltozat felépítése ugyanis fából való boltozatzsaluzást igényel teljes hosszában és széltében. Bordás boltozatnál viszont csak fa mintaívre van szükség, ami megtartja a harántíveket és az átlós

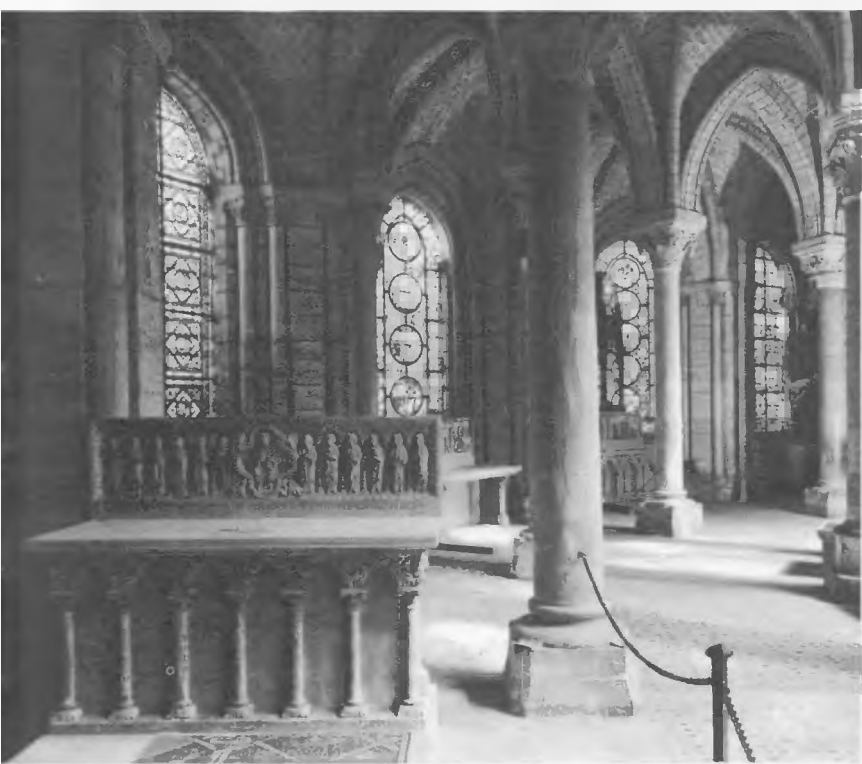
60 St Denis, apátsági templom, kórus, 1140–1144



bordákat, míg a malter meg nem kötötte. A harántívek és a bordák közötti boltsüvegeket utólag ki lehet tölteni könnyű, mozgékony, könnyen és gyorsan szétszedhető és újra összeállítható zsaluzás segítségével. A faanyag-megtakarítás nyilvánvaló. Kétséges, hogy a bordák a boltsüvegeket egymástól függetlenítették-e még azután is, hogy a boltozat elkészült, és hogy a kitöltő részek valóban hártyszerűvé csökkentek-e. Bizonyos esetekben a bordázatok aknázás vagy bombázás után is épségben maradtak, míg a boltsüvegek beomlottak, máskor viszont a boltozatok megmaradtak, noha bordáik nagy része lezuhant. Így tehát nyilvánvaló, hogy a gótikus boltozat elsődleges célja az anyagtalan könnyűség látszata volt, nem annyira a tényleges könnyűség, vagyis megint csak esztétikai és nem anyagi megfontolás.

St Denis-ben szerveződtek először gótikus rendszerré a különféle technikai és vizuális újítások. Bordás boltozatok fedik a változó alakú térszakaszokat, támpillérek helyettesítik a sugárirányú kápolnák közötti tömör falat, s a kápolnák most fodorként szegélyezik a körüljárót. Oldalfalaik teljesen eltűntek. Az ötbordás boltozatok nélkül azt hinné az ember, hogy külső körüljárón lépked, amelynek igen kis mélységű kápolnái vannak. A templombelső hatása könnyed, a levegő szabadon áramlik, a hajlatok rugalmasak, s igen erős a koncentráltság. Rész a résztől már nem válik el tűntetőleg. Újabb ásatások bizonyossága szerint a kereszthajót már nem futtatták túl a főhajón és a szentélyfalakon, mint azelőtt. A tagoltság megmarad; de ez már sokkal kifinomultabb tagoltság. Ki volt a lángész, akiben e gondolat megfogant? Maga Suger apát, aki oly büszkén írt egy könyvecskét temploma építéséről és felszenteléséről? Aligha; a gótika ugyanis – éles ellentétben a román stílussal – lényegileg a művész és a mérnök együttműködésén alapul, és olyannyira az esztétikai és technikai tulajdonságok szintézise, hogy csak alapos szerkezeti tudású ember találhatta fel ezt a rendszert. Itt már megkezdődik az a specializálódás, amely tevékenységünket azóta is egyre kisebb és kisebb szakterületekre bontja, míg ma már az építető nem építész, az építész nem pallér, a pallér nem kőműves, hát még ha az olyan finom disztinkciókat nézzük, mint a műszaki ellenőr, a fűtéssel és szellőzéssel foglalkozó mérnök, az elektromos és egészségügyi berendezések szakértői közötti különbség.

Az új típusú építész, akinek St Denis-t és a későbbi francia és angol székesegyházakat kell tulajdonítanunk, tanult kézműves-



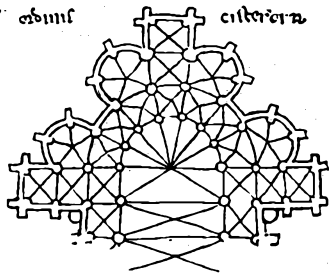
61 St Denis, apátsági templom, kóruskörüljáró, 1140–1144

mester és egyben elismert művész. Természetesen már előbb is voltak alkotó képességű kézművesmesterek, és valószínűleg mindig ők tervezték az épületek legnagyobb részét. De helyzetük most már – ha igen lassan is – némiképpen megváltozott. Suger apát könyvében egyetlen szóval sem említi St Denis építészt, mi több: a templom voltaképpeni tervezőjét sem. Ez különösnek tűnik, hiszen minden bizonnyal nagyon is jól tudta, milyen nagy fába vágta a fejszéjét. Hallgatását magyarázandó, ne feledjük a középkor sokat idézett és gyakran félreértett névtelenségét. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy a székesegyházak vadon nőttek, akár a fák. Természetesen mindegyiket tervezte valaki. De a kora középkori századokban e férfiak neve, lett légyen bármilyen halhatatlan is a művük, nem számított. Beérték annyival, hogy szerény munkásai vol-

tak egy ügynek, amely fontosabb volt egyéni dicsőségüknél. A tizenkettedik, és mindenek fölött a tizenharmadik században azonban megnőtt az egyén önbizalma és a személyiség értéke. A reimsi és amiens-i székesegyházak építőinek nevét különös módon a főhajók kőpadozatán örökítették meg. Nicolas de Briart hitszónok arról panaszkodott, hogy a kőművesmesterek magasabb bért kapnak, mint mások, pusztán azért, hogy mérőléccel a kezükben fel-alá járkálnak, rendelkeznek és – teszi hozzá – „nihil laborant”. Egy évszázaddal később Franciaország királya volt a keresztapja egyik ilyen mester fiának, és számos arannyal ajándékozta meg, hogy egyetemen tanulhasson. De Suger ideje óta kétszáz évnek kellett eltelnie, hogy ilyen meghitt viszony jöhessen létre.

Egy korai eset, amelynek alapján eleven képet alkothatunk a korai gótikus stílus nagy építőmester-egyéniségeiről, a sens-i Vilmosé (Guillaume de Sens), aki a canterburyi székesegyház szentélyét építette. Angliában éppolyan forradalmi mű ez, mint Franciaországban a St Denis. A régi szentély 1174-ben tűzvész áldozata lett, mint Gervase, a székesegyház krónikása tudatja, aki maga is átélte a krónikájában közölt eseményeket. Nagy volt a kétségbeesés a szerzetesek között, míg egy idő múlva tanácskozni nem kezdtek, „minő módon lehetne megjavítani a romba dőlt templomot. Francia és angol építészeket hívtak egybe; ám egyezsége nem jutottak. Némelyek javítást ajánlottak, mások kitartottak abbeli meggyőződésük mellett, hogy az egész templomot le kell bontani, ha a szerzetesek biztonságban akarnak élni. Így azután elborította őket a fájdalom. Az építészek egyike, sens-i Vilmos, jeles képességű férfiú volt, fának és kőnek igen ügyes mestere. A többieket szélnek eresztvén, őt választották ki a munkára. Ő pedig, sok napig a szerzetesek közt lakozván, figyelmesen megvizsgálta a leégett falakat . . . s egy darabig még titkolta, amit megtenni szükségesnek ítélt, attól féltében, hogy az igazság tudata elpusztítana bennünket reménytelenségünkben. Hanem azért vagy magában, vagy mások segedelmével megtette a szükséges előkészületeket. És amikor úgy vélte, hogy a szerzetesek némiképpen megvigasztalódtak, megvallotta, hogy a sérült pillérek és mindaz, amit tartottak, lebontandók, ha a szerzetesek biztonságos és kiváló épületet óhajtanak. Nagysokára beleegyeztek . . . hogy lebontják a romba dőlt kórust. Nagy buzgalommal fogtak hozzá a kövek külhoni beszerzéséhez. A mester igen leleményes gépezeteket szerkesztett hajók

utud et presbiterium beate marie uacellensis
ecclie adunat



Ce est un maistre de l'œuvre il est cheus.



62 Cisztercita templom alaprajzi részlete, és egy tanítvány az Olajfák hegyén.
Villard de Honnecourt vázlatkönyvéből, 1235 körül

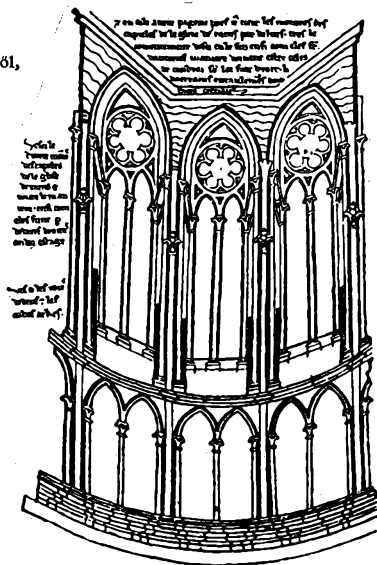
be- és kirakására, valamint a habarcs és a kövek vontatására. Ugyancsak ellátta mintákkal (fából faragott mintaívvel) a kőműveseket a kövek faragásához . . .”. A krónikás ezután pontosan beszámol arról, hogy mi történt az elkövetkező négy év alatt. Az ötödik esztendő kezdetén azonban Vilmos az állványzatról, ötven lábnyi magasságból lezuhant. Súlyosan megsérült, és „a munka bevégzését egy bizonyos ügyes szerzetesre, a durva kőművesmunkák felvigyázójára bízta” . . . Noha ágyban fekvő beteg volt, mégis rendelkezett „a legelső és legutolsó teendőkről . . . Végezetül, nem tapasztalván seborvosai ténykedésének semmi hasznát, visszatért Franciaországba, hogy a hazájában haljon meg”, és munkáját angol utód folytatta.¹⁷

Íme tehát a mester, aki egyként jártas kőműves és mérnöki munkában, megbízóival diplomata módjára viselkedik, s illő megbecsülésben van része; ám míg külhonban irányítja a munkálato-

kat, nem feledkeznek meg ifjú éveinek hazájáról sem. Sens-ban, ahonnan származott, mintegy harminc esztendővel azelőtt, hogy Vilmos Canterburybe került, új székesegyházat kezdtek építeni, amelynek nem egy vonását kétségtelenül Canterburyben is utánózták.

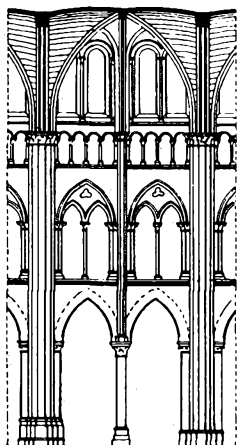
Szerencsére birtokunkban van egy még teljesebb beszámoló egy gótikus építész személyiségéről és munkájáról: egy jegyzet-füzet vagy helyesebben kézikönyv, amelyet 1235 körül készített Villard de Honnecourt, Észak-Franciaország Cambrai vidékéről való építész. Ez a kézikönyv, amelyet a párizsi Bibliothèque Nationale-ban őriznek, elsősorban személyi dokumentum: Villard tanítványaihoz szól. Megígéri, hogy oktatásban részesíti őket a kőművesség és ácsmesterség terén, építészeti és figurális rajzban, valamint geometriában. Mindezekből példákat tartalmaz a könyv, rajzokat és rövid leírásokat. Felbecsülhetetlen értékű információs forrás ez a tizenharmadik század módszereiről és szokásairól. Villard – építész létére – keresztrefeszítést rajzol, Madonnát, az alvó tanítványokat az Olajfák hegyén – mindezeket nyilván mintául a kőfaragóknak. Megrajzolta a Gög és az Alázat alakját is, a Diadalmas Egyházét és a Forgandó Szerencséét. De jegyzet-könyvében világi jeleneteket is találunk: birkózókat, lovasokat, egy királyt kíséretével. Sok az állatfigura is, némelyik meglepően valóságos, mások merőben a képzelet szüleményei. Egyszerű mértani sémákat is látunk, emberi és állatfejek rajzolásához. Villard megörökít bizonyos épületrészleteket, templomi szentélyek alaprajzát, a laoni székesegyház egyik tornyát (mint mondja: „számos országot bejártam, mint e könyvből is kitetszik, de ennek a toronynak mását sehol sem leltem”), a reimsi székesegyház ablakait (így ír erről: „utamon Magyarország felé rajzoltam ezt, mert ez tetszett legjobban”), s egy lausanne-i rózsablak rajzát. Labirintust tervez, indadíszet rajzol. Megtervezi egy kórusülés levéldíszes falát, s egy pulpítust, három evangélista képmásával. Vázlatrajzokat közöl párkányokról és faszerkezetekről. Büszkén közli jónéhány szerkezet képét: fűrészmalom, nehéz súlyok emelésére szolgáló készülék, valamint önműködő szerkezetek, mint például egy sassal díszített templomi könyvtartó, amelyen a madár feje forog, vagy pedig a püspök számára készített, fűthető, kézi fémgolyó. Villard még egy receptet is közöl: hogyan szabaduljunk a fölösleges szőrzettől.

Ilyen volt a nagy gótikus székesegyházak építészeinek széles



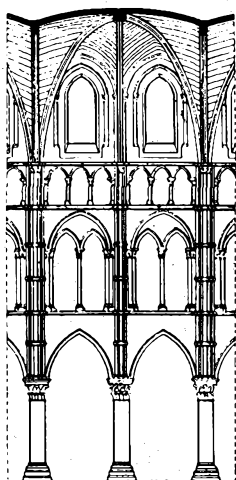
skálájú tudása és tapasztalata. Úgy hívták őket külföldre mint az új gótikus stílus hordozóit, és 1258-ból van egy feljegyzésünk Németország Wimpfen városából, egy perjerről, aki „meghívott egy építőművészetben igen járatos kőművest, egyenesen Párizsból (*noviter de villa Parisiensi venerat*)”. A perjel tudatta vele, hogy a templomot „francigeno” módra építse, természetből. Ezek a vándor kőművesek minden bizonnyal jól nyitva tartották a szemüket, s hasonló buzgalommal megfigyelték az épületeket, szobrokat, festményeket. Alakok és díszítmények faragásáról épp annyit tudtak, mint az építészeti szerkezetekről, ha rajztechnikájuk még elemi fokon állott is.

St Denis újdonsága is egy ilyen szabású mesternek köszönhető. És igen sok püspök és építész égett a becsvágytól, hogy versengjen Suger-vel és St Denis-vel. 1140 és 1220 között új székesegyházak nagyarányú építésébe fogtak Sens-ban, Noyonban, Senlisben, majd Párizsban (Notre Dame, kb. 1163-tól), Laonban (kb. 1170-től), Chartres-ban (kb. 1195-től), Reimsben (1211-től), Amiens-ben (1220-tól) és Beauvais-ben (1247-től). Ez a felsorolás korántsem teljes; Franciaországban még sok más is van. Itt azonban kénytelenek vagyunk az Ile-de-France és a környező vidékek fő fejlődésvonalának rövid elemzésére szorítkozni, mert



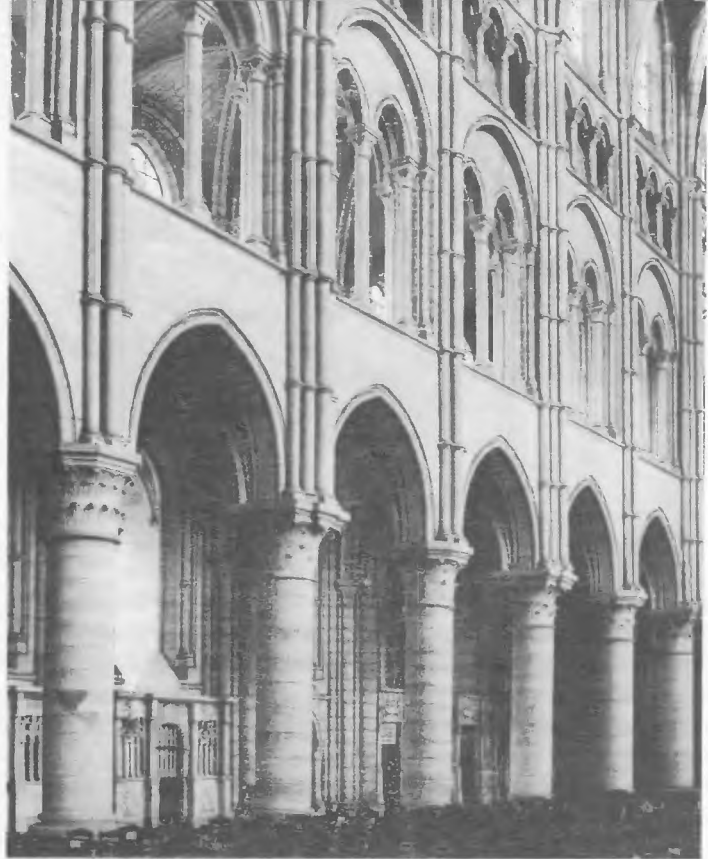
ez épp akkor vált a francia nemzeti királyság központjává. Ez a fejlődés éppoly következetes és egységes, mint a görög templomé.

St Denis-ből csak a szentély maradt fenn, és az erősen restaurált nyugati homlokzat. Ez a kéttornyú caeni típust követi, amely ez idő szerint már kötelező példája lett az észak-franciaországi székesegyházaknak, de ellentétben Caennal, itt még köríves hármaskapuzatot találunk. Erre már utaltunk a díszkaput egykor ékesítő oszlopos alakok kapcsán. Chartres nyomban követte St Denis-t. Az 1145 körüli székesegyházból mindössze a nyugati díszkapuzat maradt fenn, a Királykapu, amelynek alakjait már szintén említettük az előző fejezetben: diadalmasan eleven, feszült, életteli alakok. A St Denis-re való utalások és a pontosan egyidejűleg elkezdett sens-i székesegyház alapján elgondolhatjuk, milyen lehetett St Denis és Chartres főhajója. Éppolyan karzatuk volt, mint a normandiai román templomoknak, amelyek valószínűleg minden másnál ösztönzőbb erővel hatottak Franciaország első gótikus mestereire. A legkorábbi gótikus főhajó-belső háromszintes volt, árkádból, karzatból és bazilikális kiemelésből állt, és kétségtelenül bordás boltozata volt. Noyonban, mintegy tizenöt év múlva, fontos újítás jelenik meg. A falakhoz trifórium járul, azaz alacsony falszakasz a karzat és a bazilikális kiemelés között. A falat most már három helyett négy zónára osztják, s ezáltal sok eddigi mozdulatlan elemet kiküszöbölnek. Az árkádok váltakozó támaszúak; nagyobb osztásként köteges pillér, kisebb osztásként osz-



lop hordja a terhet. Ennek megfelelően a boltozat hatsüveges, mint 1115–1120 körül volt a caeni román stílusú apátsági templomokban. Ez azt jelenti, hogy két harántív között a bordák átlósan haladnak pillérkötegtől pillérköteig, míg az oszloptörzsek vonalát mellékbordák folytatják, amelyek párhuzamosak a harántívekkel és a teljes boltszakasz középpontjában találkoznak az átlós bordákkal. A hatás elevenebb, mint amit a román stíusból ismerünk.

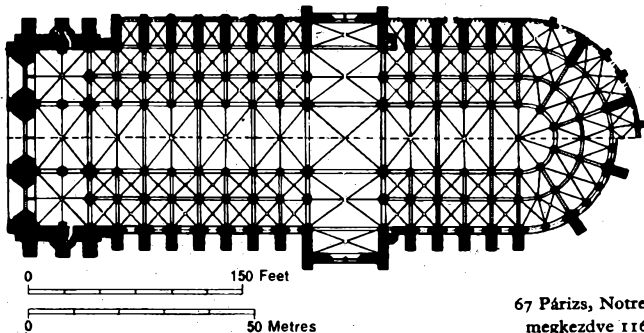
Az ezután következő két székesegyház építészei mindamellett valószínűleg érezték, hogy Noyon falai, pillérei és boltozatai még túlságosan sokat öriztek meg a román súlyból és stabilitásból. Kivált a váltakozó támaszok és hatsüveges boltozatok, amelyek négyzetes, vagyis statikus térszakaszokat eredményeztek. Így váltakozó támaszokkal való némi kísérletezés után Laonban valamennyi pillér kerek, noha a felső szinten még megvan a kerek pillérek közül kiemelkedő vékony oszloptörzsek váltakozóan hármas, illetve ötös csoportja, és még hatsüvegese a boltozatok is. Az oszloptörzsek körüli számos vékony oszloptörzs-gyűrű vagy annulus ugyancsak a vízszintest hangsúlyozza. Mindamellett, ahogy a főhajóban haladunk, nem kell megállnunk egyetlen nagyobb támasztéknál sem. Ez igen fontos lépés. A párizsi Notre Dame ennél is tovább megy. A kerek pillérek emelkedő oszlopkötegek már egyformák, és elmaradnak az oszloptörzs-gyűrűk. A fal azonban eredetileg négyes osztású volt, karzattal, majd tri-



66 Laon, székesegyház, 1170 után. A főhajó részlete

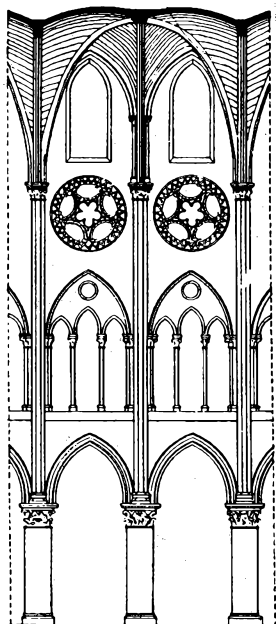
fórium helyett egy sor kerek ablakkal a bazilikálisan kiemelt fal ablakai alatt. Az arányok azonban már kellőleg megváltoztak, hogy kitűnjön a fokozatos módosítások mögött rejlő szándék. A karzat-árkádok kettős nyílásúak a szentélyben – ez volt a normann hagyomány –, de hármas, vagyis sokkal keskenyebb nyílásúak a valamivel későbbi főhajóban, és az elválasztó oszlopocskák igen karcsúak.

A Notre Dame alaprajza még merészebb, mint a belső kialakítása. Már Sens-ban és Noyonban is észlelhettünk bizonyos centralizáló szándékot: Sens-ban meghosszabbították a szentélyt a kereszthajó és a körüljáró között, Noyonban a kereszthajók észak és dél felé félkörívben végződnek, Párizsban pedig az épí-

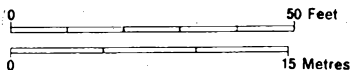


67 Párizs, Notre Dame, megkezdve 1163 körül

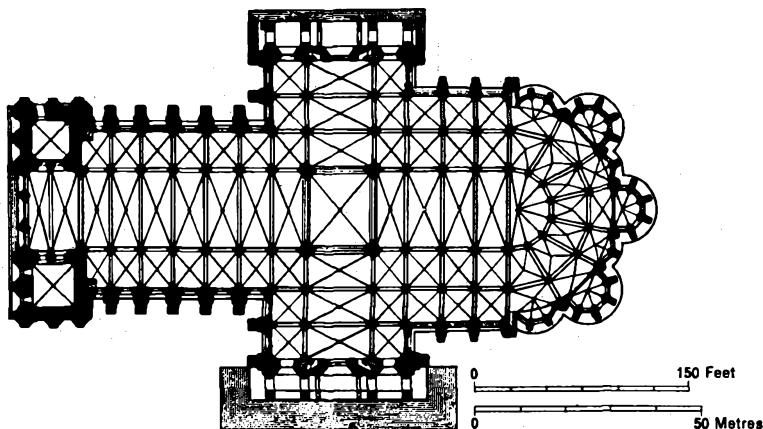
tész majdnem pontosan fele távolságra tette a kereszthajót a két nyugati torony és a keleti oldal közé. A főhajó és a szentély megalkotásához a legmerészebb tervet alkalmazta: kettős mellékhajót épített, amit már ismerünk a római régi Szent Péter-templomból és Clunyból. Kereszthajói alig nyúlnak túl a szélső mellékhajókon, és eredetileg egyáltalán nem voltak sugárirányú kápolnák. A mostaniak, csakúgy, mint a főhajó és a szentély támpillérei



68 Párizs, Notre Dame, megkezdve 1163 körül.
A főhajó eredeti felépítési rendszere



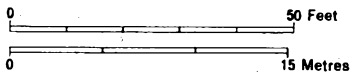
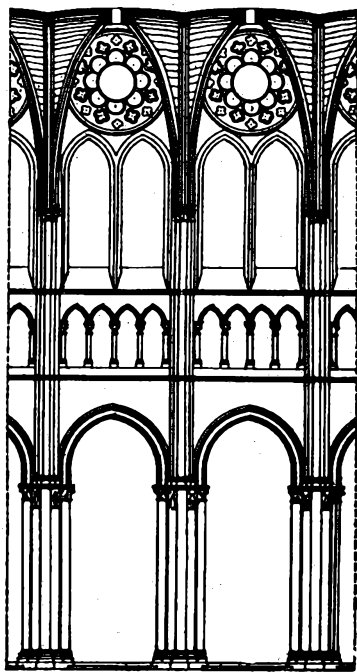




70 Chartres, székesegyház, megkezdve 1194 körül

között levő jelenlegi kápolnák, későbbi járulékok. Az így keletkezett térbeli ritmus sokkal egyenletesebb, mint a román székesegyházakban vagy mint Noyonban. Már nincs számos egységre darabolva, amiket fejben össze kell adnunk, mintegy summázandó a térbeli egészet, hanem néhány, pontosabban három részre koncentrálódik: nyugati, központi és keleti részre. A kereszthajó mintegy a mérleg nyelvének szerepét tölti be. A homlokzat és a szentély kettős körüljárója a mérleg két serpenyője. E ritmusnak igen fontos alkotóeleme a kis nyílású árkádsor oszlopainak egyenletessége. Éppoly erőteljesen vezetik az embert az oltár felé, mint a korai keresztény bazilikák oszlopai.

A mozgalom, amely St Denis-ben született, onnan Noyonba, majd Párizsba érkezett, és a tizenkettedik század végétől kezdve tervezett székesegyházakban érte el érett korszakát. A korai gótika érett gótikává fejlődött. Chartres-t az 1194-es tűzvész után újjáépítették. Az új szentély és a főhajó végre búcsút mond a hatsüveges boltozatnak, és visszatér a csupán átlós bordázatú boltozáshoz. Míg azonban a román bordás boltozatokat négyzet alakú vagy a négyzetet megközelítő térszakaszok fölé helyezték, a mostani térszakaszok mélysége már csak körülbelül feleannyi. A keleti irányban ható hajtóerő ezáltal megkettőződik. A pillérek kör keresztmetszetűek, de minden oldalon kerek oszloptörzs kapcsolódik hozzájuk. A főhajó felé ez az oszloptörzs felnyúlik egészen odáig,

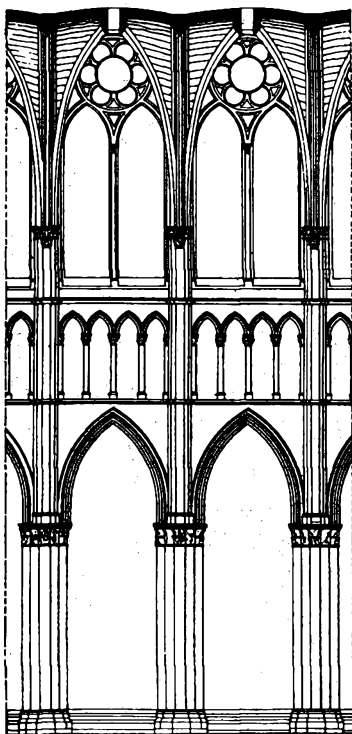


ahol a boltozat kezdődik (mint már Jumièges és Winchester oszloptörzseinél láttuk). Így megszűnt a kerek oszlop elszigeteltsége. Árkádmagasságban semmi sem állja a függőleges törekvés útját. És eltűnt a széles, magas karzat is. Most már csak alacsony trifóriumot találunk, amely a magas árkádokat elválasztja a bazilikális kiemelés magas ablakaitól. Ezek az újítások alkotják az érett gótikus stílust. Az alaprajz kevésbé radikális, mint Párizsban, de a kereszthajó itt is felezi a nyugati homlokzat és a szentély közti távolságot.

Ehelyütt néhány szót kell szólnunk Bourges-ről, amely egyike a leghatásosabb francia gótikus székesegyházaknak, de furcsa módon eltér a fejlődés fő áramától. Ezt a székesegyházat 1195-ben kezdték el építeni. Alaprajza – a kettős mellékhajókkal, kereszthajók nélkül és kettős körüljáróval – Párizsra vezethető vissza. Szerfelett magas árkádjai – a pillérek 17 m magasak –, pilléreinek alakja a kerek középső oszloppal és a kapcsolódó oszloptörzsekkel, és az a jelenség, hogy karzat helyett trifóriumot alkalmaznak: mindez már érett gótika, az új Chartres értelmében; párhuzamos

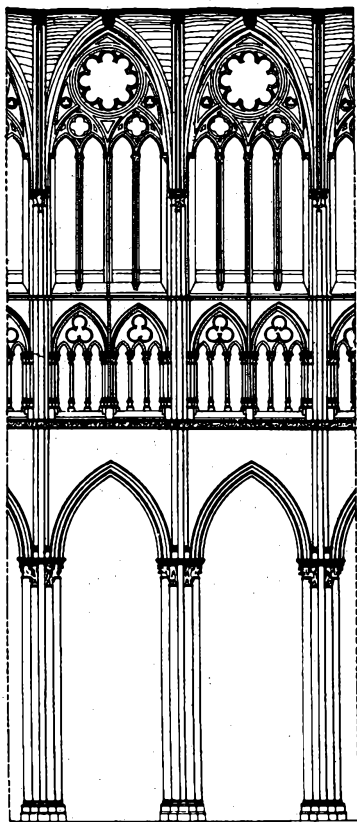


73 Reims, székesegyház,
megkezdve 1211-ben.
A főhajó felépítési rendszere

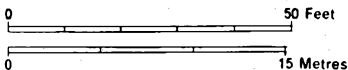


Chartres-ral inkább, semmint annak származéka; azonban a hatsüveges boltozatok a korai gótikára vallanak, ugyancsak az is, hogy különleges hangsúly esik a vízszintesre, ellensúlyozandó az árkád függőlegességét. A külső mellékhajók alacsonyabbak, mint a belsők, ezáltal trifórium alakulhat ki a belső mellékhajók fölött, függetlenül a fő trifóriumtól. A főhajó falrendszerén tehát ötsoros vízszintes tagolást látunk, nem hármast: külső árkád, külső trifórium, fő árkád, fő trifórium, bazilikális kiemelés – különös, dús összhatás, egészen más, mint az egységes Chartres képe.

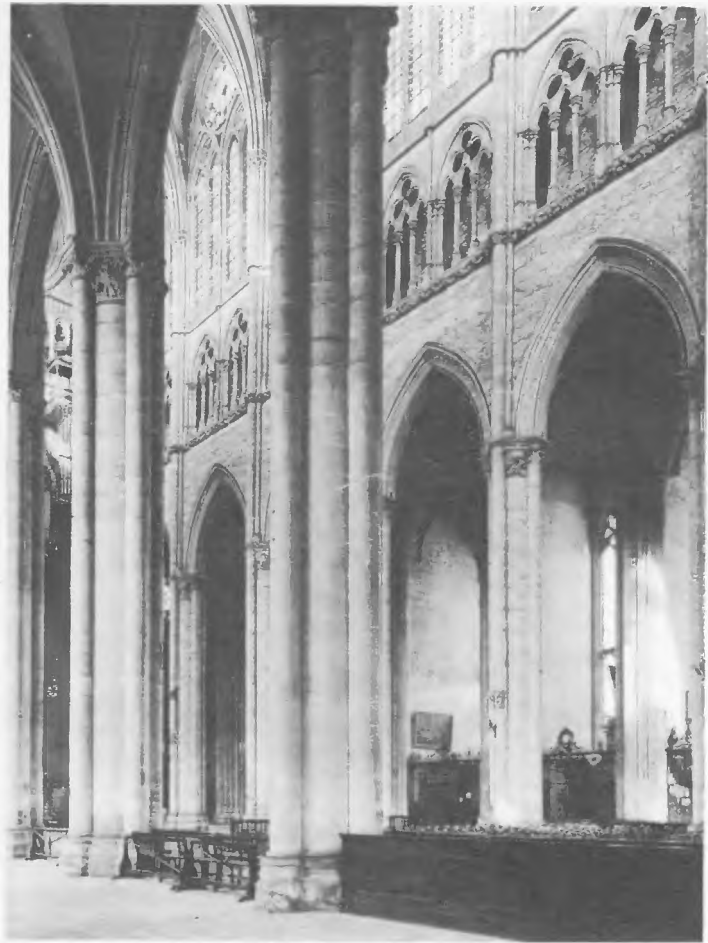
Mihelyt Chartres-ban bevezették az újfajta pilléreket, az új, háromszintes homlokzatot és a négysüveges boltozatot, Reims, Amiens és Beauvais már csak tökéletesítette mindezt, és a legmerészebb, legmozgalmasabb végletekig fejlesztette. A reimsi székesegyházat 1211-ben kezdték építeni, az amiens-it 1220-ban,



74 Amiens, székesegyház,
megkezdve 1220-ban.
A főhajó felépítési rendszere



a beauvais-it 1247-ben. Mint az alaprajzokon, a templombelső-
ben is kétségtelenül sikerült egyensúlyt teremteni – de ez már nem
a görögök szerencsés, látszólag könnyedén alkotott és elpusztítha-
talan egyensúlya. Az érett gótika egyensúlyát két, egyaránt heves,
ellentétes irányban ható hajtóerő alkotja. Az ember első benyo-
mása a lélegzetelállító magasság. Sens-ban az arány a főhajó széles-
sége és magassága között mindössze $1 : 1,4$ volt, Noyonban $1 : 2$,
Chartres-ban $1 : 2,6$, Párizsban $1 : 2,75$. Amiens-ben az arány
már $1 : 3$, Beauvais-ben $1 : 3,4$. És még Beauvais-t is túlszár-
nyalja az 1248-ban megkezdett kölni dóm. (Egyébként német te-
rületen a magdeburgi székesegyház követi elsőként a francia gó-
tikus katedrálisokat, de csaknem kizárólag alaprajzi elrendezés te-
kintetében; felépítését lényegében a német kései román hagyomá-
nyok határozzák meg.) A kölni dómnál az arány $1 : 3,8$.¹⁸ Noyon-



75 Amiens, székesegyház, megkezdve 1220-ban. Főhajó

ban az abszolút magasság körülbelül 26 m, Párizsban 35 m, Reimsben 38 m, Amiens-ben 43 m, Beauvais-ben 48 m. A felfelé ható hajtóerő éppoly erőteljes, vagy pedig valamennyi tag karcsúságából következően még erőteljesebb, mint a korai keresztény templomok keleti irányban ható hajtóereje. Amellett nem csökkent a keleti irányú hajtóerő sem. Az árkádok keskenysége, a pillérek egységes alakja mintha még pillanatnyi irányváltoztatást sem követelne. A



76 Köln, székesegyház, főhajó, megkezdve 1248-ban

szorosan egymás mellett álló pillérek elkísérik útján a szemlélőt, s oly sűrűn bukkannak fel és tűnnek el, mint a távirópóznak a vasútvonal mentén. Jóformán nincs is idő megállni és megcsodálni őket. Ám ahogy előrenyomulunk, egyszerre utunkat állja a kereszthajó, és jobbra-balra eltéríti a tekintetet. Itt megállunk, itt már megkíséreljük áttekinteni az egészet. A korai keresztény templomokban ilyesmit nem láthattunk, román templomban vi-

szont csak annyit, hogy a mozgás lassan halad térszakasztól térszakaszig, részlettől részletig. Amiens-ben csupán egyetlen efféle megállító térrész van, és az sem hosszú. Újból körülzár bennünket a főhajó meg a mellékhajók, ezúttal a szentélyé – s addig nincs is megállás, míg végre el nem érjük az apszist és a körüljárót, amely pompás energiájával összefogja a keletnek tartó párhuzamos áramlatokat, és egyetlen végső, lebegő mozdulatban egyesíti valamenynyit az apszis sűrűn elhelyezett oszlopai és a keskeny keleti ablakok mentén, fel a boltozat bordáinak és záróköveinek szédítő magasába.

Ez a leírás kísérlet egy térbeli tapasztalat elemzésére, természetesen figyelmen kívül hagyva azt a tényt, hogy a tizenharmadik századbeli templomjáró átlagos hívő soha be nem léphetett a szentélybe. Nyilvánvaló azonban mindebből, hogy Reims, Amiens és Beauvais mennyire látványos végső betetőzése egy fejlődésnek, amely még a tizenegyedik században kezdődött Normandiában és Durhamben, majd látszólag kicsiny, ám igen jelentős fejlődést hozott létre St Denis-ben, Noyonban, Laonban, Párizsban és Chartres-ban. Még egyszer mondjuk el: ez a végső betetőzés egyáltalán nem megnyugtató. Két uralkodó irány vagy dimenzió feszültsége él benne: ezt a feszültséget a fenséges teremtmő energia ingatag egyensúlyá alakította. Aki ezt megérezte, nyomban felismeri a jelenség valamennyi részletét. A pillérek karcsúak, egyenesek, részei a felfelé törekvő erőnek. E törekvés sebessége gyorsul. Reimsben a pillérkötegek levéldíszes fejezetek széles sávjában végződnek, s ezen áll az öt boltozati oszloptörzs. Amiens-ben a három boltozati oszloptörzs közül a középső folytatja a hengeres oszlopot övező oszloptörzsek egyikét, s attól csak keskeny abacus-szegély választja el. A pillérek és az oszloptörzsek ugyanis változatlanul maradnak: mind kör metszetű, tömör és arányos, rajta finom mívű, valóságghú levéldísszel. Az árkádok szegélye élesen és sokszorosan tagolt, domborúan kiemelkedő és mély, homorú tagozatokkal, fényekkel és fekete, de pontos árnyékokkal. A bazilikális kiemelkedés hatalmas üvegfelületekre bomlik fel. Ám ezeket megosztják az élénk mintázatú oszloptörzsek és a geometrikus mérmű. Különösen sokatmondó a mérmű alkalmazása, amely a gótikus stílus újítása. Fejlődése Chartres-tól Reimsig, Reimstől Amiens-ig vezethető. Reims előtt a „mérmű” nem más, mint hogy pusztán mintákat mélyítették a falba, s maga a fal mint felület érintetlen maradt. Reimsben úgynevezett osztó-



77 Laon, a székesegyház főhomlokzata, befejezve 1225 körül

bordás mérművet látunk az eddigi áttört falazat helyett. A hangsúly most a minta vonalaira került, nem a falfelületre. Minden kétnyílású ablakot hatkaréjú díszítéssel ékített kör koronáz – erőteljes tevékenység után maga a nyugalom. Amiens gazdagabb változata Reimsnek – az ablakok négynyílásúak, s egy kör helyett hármat alkalmaztak. Hasonló erőteljes vitalitás jelentkezik a bol-

tozatokban is. Minden egyes zárókő gótikus egyensúlyt jelképez — az oszloptörzsekből, majd a bordákból sugárzó négy erővonal határozott csomópontját.

A késő tizenkettedik és korai tizenharmadik századbéli gótikus székesegyházak külseje tökéletes harmóniában volt a templombelsővel — legalábbis tervezett formájában; ugyanis alig akadt, amelyet be is fejeztek. Kevés látogató veszi ezt figyelembe; sőt a kutatók közül is kevesen. Egyedül Laon (és a dél-belgiumi Tournai) adhat reális képet arról, hogy milyennek szántak egy francia székesegyházat. Öt magas tornya van, de hetet terveztek: kettőt a nyugati oldalra, egy zömökebbet a négyzet fölé, és kettőt mind-egyik keresztház-homlokzatra. Chartres-nak nyolcat szántak, Reimsnek hatot. A külsőknek ez a heves vertikalizmusa, ez a franciaországi gótikus újítás, amely nagyobb összhangban van a Rajna-vidéki, mint a franciaországi román stílussal, látszólag csupán mintegy 1220 után, a párizsi Notre Dame esetében vált kérdésessé. A Notre Dame híres homlokzatán ezenfelül a tornyok záródása lapos, míg a többi említett székesegyházra minden bizonnyal toronysisakot is terveztek. A toronysisak az ég felé való törekvés magasrendű kifejezése, a gótikus elme szüleménye. A román toronysisak nem egyéb, mint gúla vagy kúp alakú tető. Franciaországban a chartres-i székesegyház déli tornyának toronysisakja az első, Angliában az oxfordi székesegyházé. Mennyire érthető Villard de Honnecourt csodálata a laoni torony már említett terve iránt! A reimsi székesegyházzal kapcsolatban a rég elpusztult St Nicaise-i plébániatemplom homlokzatáról készült illusztrációkat kell csak megnézni, s mindjárt láthatjuk, mennyire más lett volna a katedrális toronysisakokkal. Ezt a tényt erősíti meg a strasbourg-i székesegyház homlokzatáról megmaradt eredeti tervrajzok egyike is, az úgynevezett B-tervrajz. Ha az ember gondolatban hozzáadja ehhez a Laonban hiányzó két tornyot, és mind a hétre toronysisakot képzel el, megközelítheti a gótikus külső eszményét, amely méltó társa a belsőnek. Gyakran elmondották, hogy a külsőket alkotó elemek, kivált a támvégek, első megjelenési formájukban, a Notre Dame-nál és Canterburyben, vagyis az 1160-as és 1170-es esztendőkből, látszólag csupán megannyi szerkezeti szükségszerűség, annak érdekében, hogy meg lehessen teremteni a belső misztikus felfelé törekvését. Pedig ez nem így van; bonyolult mintájuk elbűvölő: nem fantasztikus vagy felelőtlen, hanem logika irányítja, s valójában ugyanazt a magasfeszültséget fejezik ki, mint a templombelső.



A nagy feszültségeknek ez az egyensúlya a nyugati szellem klasszikus kifejezése — éppoly tökéletes, mint amennyire az i. e. ötödik század temploma kifejezte a görög szellemet. Akkor a nyugalom és az áldásos összhang uralkodott, most pedig a tevékenység, ami épp csak egy pillanatig szünetel. Igen nagy erőfeszítés kell az ellentétek kiegyenlítéséhez és az egyensúly megőrzéséhez. Akár egy Bach-fúga, a gótikus székesegyház is igénybe veszi minden érzelmi és értelmi képességünket. Egyszer magával ragad az áttetsző, színes üveg sejtelmes rubin és azúr izzása, majd éber figyelemre serkent a vékony, ám mégis erős vonalak határozott iránya. Miben rejlik e monumentális templomok titka? Csodás belsejűnkben, az óriási, beláthatatlanul magas kőboltozatokban, az üvegfelületté oldott falakban s a boltozatok viseléséhez túlságosan karcsú és magas árkádokban? A görög építész egyszer s mindenkorra meggyőző összhangot teremtett teher és teherviselés között; a szerkezeti téren sokkal merészebb gótikus építész, a nyugati lélek örök kutató és feltaláló szellemében, akit mindig az ismeretlen utak csábítanak, épp az ellentétre törekszik: a merőben spirituális belső és a merőben intellektuális külső között. Aki bent van a székesegyházban, nem kell, hogy megértse az egészet irányító törvényszerűséget. Odakint leplezetlenül feltárul előttünk a bonyolult szerkezet mechanizmusa. A támvégek és támpillérek, noha ezekből sem hiányzik a szövevényes minta keltette bűverő, főként az értelemhez szólnak, s hasonló hatást keltenek, mint amikor a színházi közönség bepillantást nyer a kulisszák mögé.

Alig szükséges hangsúlyoznunk, mennyire pontosan visszhangozza a gótikus székesegyház a tizenharmadik század nyugati gondolatát e teljesítményekben, azaz a klasszikus skolasztika teljesítményeiben. Skolasztikának nevezzük a teológia és a filozófia jellegzetes középkori elegyét. A skolasztika a román stílussal csepereedett; a tizenegyedik századig nagyjából nemigen történt más, mint hogy a keresztény egyházatyák és a római filozófusok és költők tanait egyszerűsítették, átcsoportosították, és imitt-amott módosították. A tizenkettedik században, amikor megszületett és elterjedt a gótikus stílus, a skolasztika — az új székesegyházakhoz hasonlóan — fennkölt s ugyanakkor bonyolult tanná fejlődött. A tizenharmadik század első felében jelent meg minden világi és egyházi tudomány foglalata, Aquinói Szent Tamás *Summája*, Albertus Magnus és Szent Bonaventura művei, Beauvais-i Vince *Speculum*a, és a költészet terén Wolfram von Eschenbach *Parsifal*-

ja. Egyik ilyen enciklopédikus mű, az angol Domonkos-rendi barát, Bartholomaeus Anglicusnak 1240 körül íródott munkája, a *De Proprietatibus Rerum*, Isten három személyének lényegéről és egységéről szóló fejezettel kezdődik. A következő fejezet tárgya az angyalok, a harmadiké az ember lelke és érzékei. Ezután a következő témákat taglalja a könyv: az elemek és a vérmérsékletek; anatómia és fiziológia; az emberi korok; élelem, álmom és más hasonló testi szükségletek; betegségek; a nap, a hold, a csillagok és az állatöv; az idő és felosztása; az anyag; a tűz, a levegő, a víz; a levegő madarai, a vizek halai, a föld vadjai; földrajz, ásványok, fák, színek, szerszámok. Beauvais-i Vince 1250 körül írt művét három „Tükör”-re osztja: a Természet, a Tantételek és a Történelem tükrére. S ahogy a Természet Tükrére Istenből és a teremtésből indul ki, a Történelem Tükrére a bűnbeesésből, s egészen az utolsó ítéletig halad. A székesegyház — azon kívül, hogy kora szellemének szigorúan vett építészeti emlékműve — ugyancsak egy *Summa*, egy *Speculum*: kőbe faragott enciklopédia. A reimsi székesegyház középső diszkapujának választó oszlopán a Szent Szűz állott. A kapu béléletébe helyezett alakok az angyali üdvözlést ábrázolják, Mária látogatását Szent Erzsébetnél, Jézus bemutatását a templomban. Magasan fent, a három diszkapu oromzatán a keresztrefeszítést látjuk, a Szent Szűz megkoronázását, az utolsó ítéletet. A gótikus székesegyházak üvegablakai Krisztus, Szűz Mária, a szentek életét ábrázolják. A talapzatokon, szegélyköveken, ívbélleteken, fent a támpilléreken: mindenhol szentek, ki-ki a maga ismertetőjegyével: Szent Péter a kulccsal, Szent Miklós a három arany golyóval, Szent Borbála a toronnyal, Szent Margit a sárkánnyal; azonkívül ószövetségi jelenetek: az ember teremtése, Jónás és a cethal, vagy Ábrahám és Melkizedek, a római Szibillák, akik állítólag megjósolták Krisztus eljövetelét, valamint az okos és balga szüzek, a hét szabad művészet, az év hónapjai, mindegyik a jellemző foglalatossággal — fametszés, birkanyírás, aratás, disznóölés —, az állatöv jegyei és az elemek. Együttes foglalatja világi és egyházi tudásnak; ám, Szent Tamás szavaival, minden „Istennek rendeltetett”. Jónást nem azért ábrázolják, mert az Ószövetségben szerepel, hanem mert a cethal gyomrában eltöltött három nap Krisztus feltámadását jelképezi, mint ahogy Melkizedek, aki kenyérrel és borral kínálja Ábrahámot, az Utolsó Vacsora jelképe. A középkori elme mindenben jelképet látott. A lényeg a tárgyak külső megjelenése mögött rejtett. A császár és a pápa kardjának

ábrázolása politikai elméletek jelképes kifejezése. Guglielmus Durandus szemében a kereszt alakú templom Krisztus keresztjét jelképezte, a torony csúcsán a szélkakas pedig a prédikátort, aki felrázza a bűn éjszakájában szunnyadókat. A malter, mondja, mészből, azaz szeretetből, homokból, azaz a szeretet vállalta földi robotból, és vízből áll, amely az égi szeretetet egyesíti a mi földi világunkkal.

Mindezt nem szabad szem elől tévesztenünk, ha fel akarjuk mérni, mennyire idegen ez a világ a miénktől, bármily lelkesen csodáljuk is székesegyházait és szobrait. E hatalmas csarnokokban ébredő érzéseink minden bizonnyal ugyancsak romantikusak, ködösek, érzélgősek, míg az Isten tizenharmadik századi szolgája szemében mindez valószínűleg tökéletesen világos volt. Világos, de nem e világról való. És ezzel az ellentmondással nem tud a mi agnosztikus korunk megbirkózni. A tizenharmadik században püspök és barát, lovag és kézműves szentül hitte — mindegyik a maga képességei szerint —, hogy e világon minden Istentől való, s értelmet és célt csupán isteni jelentése kölcsönöz mindennek. A középkori igazságfelfogás alapján különbözött a miénktől. Nem az volt az igazság, amit bizonyítani lehetett, hanem ami megfelelt valamely elfogadott kinyilatkoztatásnak. Ha kutattak, nem azért tették, hogy az igazságra bukkanjanak, hanem hogy mélyebbre hatoljanak valamely előre meghatározott igazságban. Éppen ezért a tekintély a középkori tudós szemében többet jelentett, mint ma bárkinek, s éppen innen ered a középkori művész hite az „exemplar”-ban, a követendő példában. Keveset törődtek az eredetiséggel vagy a természet tanulmányozásával. Még Villard de Honecourt jegyzőkönyvében is tíz lapból kilenc — másolat. Fokozatosan keletkeztek az újítások, és sokkal kevésbé tudatosan, mint gondolnánk.

Mindamellet a gótikus stílus kétségtelenül tudatos újítás, erős és magabiztos egyéniségek műve. Formáinak tanúsága alapján feltételezhetjük, s valóban ez a tény igazolódik is a skolasztikában, a tizenharmadik század fő újításában, hogy eltávolodtak a román stílus és a korábbi századok tisztán transzcendens magatartásától. Damiáni Szent Péter mondotta a tizenegyedik század első felében: „A világot annyira elöntötte a mocskos bűn, hogy a jámbor elmét beszennyezi, ha csak rágondol is.” Most pedig Beauvais-i Vince így kiált fel: „Mily nagy e világnak legcsekélyebb szépsége is! Lelkem ellágyul Teremtőm s a világ Ura iránt, mi-



79 Magdeburg, a székesegyház szentélye, megkezdve 1209-ben

dőn az általa teremtett világ nagyságát, szépségét és örökkévalóságát szemlélem.” Aquinói Szent Tamás (vagy valamelyik követője) szerint pedig a szépség „egymástól különböző elemek bizonyos összhangja”.

Mindamellett — egyelőre — nem a világnak mint olyannak szépségét dicsérik, hanem Isten teremtésének szépségét. Élvezhetjük tiszta szívünkben, hisz Isten maga is „örvendezik minden dolgokban, mivel minden egyetértésben vagy az Ő lényével” (Szent Tamás). Eszerint tehát a kőfaragók ábrázolhatták a legszebb leveleket, a tövist, a tölgyet, a juhart, a szőlőt. Amikor Damiáni Szent Péter írt, a díszítés absztrakt volt vagy erősen stilizált. Most ifjonti élet lüktet benne, mint az oszloptörzsekben és a bordákban. Ám a tizenharmadik század ornamentikája még legnaturalisztikusabb megjelenésében sem kicsinyes vagy aprólékos. Még most is alárendelt a szerepe, nem tolakszik előtérbe; mindig a nagy ügy: az egyházi építészet szolgálatában áll.

A dolce stil nuovónál korábbi korban elképzelhetetlen lett volna akár Szent Ferenc himnusza Nap urunk-bátyánkhoz, Földanya nénénkhez, Szél öcsénkhez, akár a francia lovagénekek. A korai szerzetesrendek klastromaik magányában éltek: a tizenharmadik század új rendjei, a dominikánusok, a ferencesek, városokban építették rendházaikat, és a polgároknak prédikáltak. Az első keresztes hadjáratokat a Szentföld felszabadítására hívták zászlók alá; a negyediket 1203-ban a velenceiek eltérítették céljától Konstantinápoly felé, mert kereskedelmi érdekeik így kívánták. De az ötödikben is volt egy igaz keresztény lovag: IX. Lajos francia király — Szent Lajos —, az a hős, akiben egyaránt heves tűzzel égett a vallási és a lovagi eszmények iránti lelkesedés. Wolfram *Parsifalja* a tizenharmadik század legnagyobb eposza. Itt a reimsi székesegyház megkezdésének pillanatában arra tanítják az ifjú lovagot, hogy „lelkét jegyezze el az Úrral, de ne lazuljon a világgal való kötése sem”, és arra, hogy „örömben, bánatban illő mérték” legyen mindenkori vezérlője. Ez hasonlónak látszik a görögök „semmit ne vigy túlzásba” elvéhez, de mégsem azonos vele. Mint az építészetben, itt is egyensúlyra törekszenek, mely végső jutalma annak, aki fáradhatatlanul tör megváltása felé; nemes és tiszt eszmény, méltó a nagy székesegyházakhoz és kapuzataik felséges szobraihoz. Chartres-ban Szent Tivadar néven láthatjuk őt, a parszifáli erények lovagi birtokosát: ott áll a déli kereszthajó előcsarnokában; Reimsben mint ismeretlen ki-

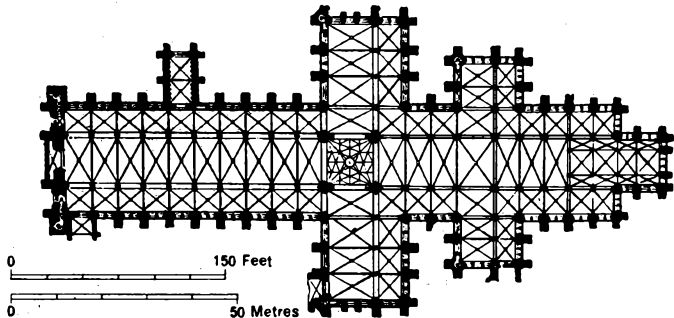
rályt, az egyik támpilléren, baldachin alatt; Bambergben lóháton, a naumburgi székesegyház kórusában pedig eleven és szűzies ifjú nőalakok között látjuk, amelyeknél szebbet nyugati szobrász még nem faragott.

Ami Angliában még megmaradt a székesegyház-szobrászatból, azt nagyrészt lerombolták VIII. Henrik és Cromwell politikai megbízottai. Néhány darab maradt fenn, mint a winchesteri fej nélküli alak, s ezeknek jellege és tulajdonságai megegyeznek a tizenharmadik századbeli francia szobrokéval. De sem Wells homlokzata, sem Lincoln és Westminster fennmaradt szobrai nem érik el Chartres és Reims színvonalát. Az angol nem szobrásznemzet. Építészetük azonban és az általuk kialakított stílus csakoly kifinomult, mint a francia székesegyházaké, s ugyanakkor jellegzetesen angol gótika, mely a „korai angol” (Early English) néven ismert.

Eredetileg Franciaországból származott, mint valamennyi ország gótikus stílusa, s mint annyi más a kultúra és a szokások terén. John of Salisbury, az elegáns stílusú angol filozófus, aki Franciaországban csakúgy otthon érezte magát, mint Angliában, Franciaországot így nevezi: „omnium nitidissima et civilissima nationum”; és az új építészeti stílus minden bizonnyal csakúgy élt az emberek tudatában, mint Párizs egyéb kiváló teljesítményei. A gótikus építészetet azonban elsőnek a ciszterciták, a tizenkettedik századnak ez az új reformrendje karolta fel és terjesztette; az a rend, amelynek Szent Bernát is tagja volt, s ők nem annyira a szépség, mint a célszerűség kedvéért pártolták. Angliában a cisztercita rendházakon alkalmaztak először csúcsívet. A székesegyház-építészetben sens-i Vilmos honosította meg Canterburyben. A részletek jellege ott franciás. Franciaországban azonban szokatlan a kereszthajóknak a Canterburyben, majd Lincolnban, Wellsben, Salisburyben és még sok más székesegyháznál tapasztalt megkettőzése. Ez mégsem angol találmány. Clunyben, a cisztercita rend megalapítása előtti leghatalmasabb szerzetesrend központjában, ugyancsak volt ilyen — nem a templom tizedik századi formájában, hanem a tizenegyedik század végén történt újjáépítése után. Jellemző, mennyire különböző irányból közelítette meg az építészetet ez a két ország: Franciaországban a gótikus stílus mindenekelőtt a térbeli koncentráltásra törekszik; a korai angol stílusnak nincs meg ez a sajátsága. A Salisbury-mintájú székesegyház egyenes záródású keleti oldalával és kereszthajójával

még most is mintegy summája az összeadandó egységeknek; térszakasz követ térszakaszt. Ha előbb, mondjuk, Lincolnt vesszük szemügyre, azután Reimst, ékesszólóan kitűnik ez a különbség. Reimst, úgy tetszik, erősen összemarkolták, Lincolnt kényelmesen kitergették. Ugyanezt az ellentétet láthatjuk a nyugati homlokzatoknál. Az angol homlokzatok viszonylag jelentéktelenek. Ehelyett néhol ragyogóan dekoratív építészeti művé fejlesztett önálló előcsarnokok egészítik ki a főhajót és szolgálnak főbejáratul. Alól pedig teljesen kiképzett homlokzatot találunk, mint Wellsben és Lincolnban, ennek léte független a mögötte levő belsőtől; valójában nem más, mint afféle zárófal (kulissza), amelyet a voltaképpen templom elé állítottak, nem pedig logikusan tervezett külső vetülete a belső rendszernek, mint a francia homlokzatok. Egyesek szerint az angol építésznek ez a látszólag konzervatív magatartása a sok fennmaradt normann székesegyháznak tulajdonítható, amelyek alapját és falait felhasználták az átépítésnél. Ám ez a túl egyszerű magyarázat, mint sok más hasonló, nem érvényes. Salisburyt újonnan alapították. Az építkezés színhelyén nem volt semmi, amikor 1220-ban letették az alapkövet (az amiens-i székesegyház megkezdésének esztendejében), és alaprajza mégis ugyanolyan típusú, mint Lincolné. Az „additív” alaprajz előszeretettel való alkalmazása ezért alkalmasint nemzeti sajátosság, és ha ezt tudomásul vesszük, nyomban fel fogjuk ismerni lényegi hasonlóságát az angolszász templomok – mint például a bradford-on-avon-i – alaprajzával, és összhangját a korai angol gótikus belső falképzés sajátosan nemzeti jellegzetességeivel.

Canterburyt nem nevezhetjük fenntartás nélkül angolnak: Wellset és Lincolnt igen. Wells építését közvetlenül 1191 előtt kezdték meg, Lincolnét 1192-ben. Szembeszökő a nemzeti különbség, ha összehasonlítjuk a lincolni székesegyház körülbelül 1233-ban vagy valamivel később boltozott főhajóját az amiens-ivel. És mégis: mindkét székesegyház a tizenharmadik század arisztokratikus, ifjonti, de fegyelmezett, életteljes és mégis kecses szellemét hirdeti. Lincoln térszakaszai tágasak – Amiens-éi keskenyek –, és a pillérek aránya nyugodt; az oszloptörzsek nem futnak töretlenül padlótól mennyezetig. A boltozat bordáit hordozó oszloptörzsek közvetlenül a pillérek fejezetei fölött gyámköveken nyugszanak – francia szempontból ez illogikus elrendezés. A trifórium-karzatnak széles, alacsony nyílásai és csúcsívei vannak, oly alacsonyok, hogy körívnek¹⁹ látszanak – ez is következetlen-



80 Salisbury, székesegyház, megkezdve 1220-ban

ség, mondaná a francia kritikus. És aki Amiens vagy Beauvais mértékével méri, annak számára a legkülönösebb a boltozat. Mert míg a francia boltozat a térszakasz-rendszer logikus betetőzése, Lincoln boltozatán a térszakaszokat egymástól elválasztó harántbordák és a négy keresztbordán kívül gerincborda fut a boltozat közepén, párhuzamosan az árkádokkal, valamint az úgynevezett *tierceron*, vagyis ágborda, amely ugyanabból a fejezetből ered, mint a keresztbordák, de más-más pontokhoz vezet fel a gerinc mentén, vagy derékszögben a gerincre (lásd a 120. oldalon a képet). Így Lincoln boltozata csillagok sorává alakul – dekoratívabb, de kevésbé logikus, mint a francia rendszer. Van az ilyen boltozatoknak ezenkívül még egy, ennél is kevésbé logikus jellemzőjük. Amíg ugyanis az ember papíron szemléli a lincolni boltozatot, helytálló a „csillagok sora” definíció, de ha a templomban néz fel a boltozatra, már másképpen látja. Részben mert a harántívek nem testesebbek, mint a bordák, és profiljuk szakasztott ugyanolyan, az ember nem úgy látja a mintát, mint térszakaszok egymásutánját, hanem inkább mint kiterjesztett pálmaágakat, amelyek a boltozati oszloptörzsek fejezeteiből indulnak ki jobbra és balra, és a gerincen találkoznak. Így a templomban való haladás ritmusát már nem a térszakaszok szabják meg, hanem a bordák kiindulópontjai, és ami odalent térszakasz, az árkádmagasságban félszakasz szélességre csökkentett ritmusban, mintegy szinkopáltan jelentkezik, végig egészen boltozatmagasságig.

Mindebben a korai angol gótika a nemzeti jelleg hű képviselőjeként jelenik meg, s ez napjainkig alig változott. Mai napig is hasonló bizalmatlanság nyilvánul meg mind a következetes és a logi-



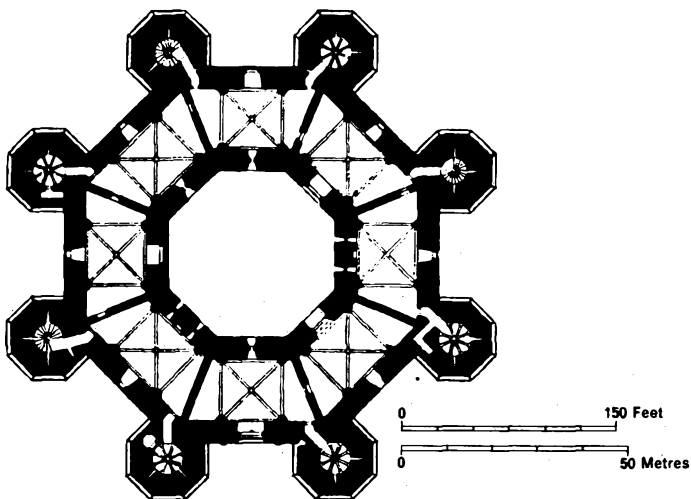
kus, mind a szélsőséges és a kérlelhetetlen iránt. A normann építészeten nem fedezhettük fel ezeket a sajátosan angol tulajdonságokat, és ehelyütt érdemes megemlíteni, hogy körülbelül a tizenharmadik század közepe táján a nemzeti öntudat ébredésének más tanúbizonyságaira is bukkanunk. Az 1258-as Oxfordi Törvény az első hivatalos okirat, amelyet nemcsak francia (vagy latin), hanem angol nyelven is megszövegeztek. Ez a törvény kimondja, hogy semminemű királyi hűbérbirtok nem kerülhet idegen kézre, s hogy a királyi kastélyok és kikötők parancsnokai a jövőben csupán angolok lehetnek. Ismeretes, hogy Simon de Montfort lázadása nemzeti mozgalom volt, s hogy I. Edwardot erősen befolyásolták Simon eszméi. A nemzeti öntudatosodás szándéka bukkan fel ugyan-ez idő tájt más európai országokban is. Ez talán a keresztes hadjáratok tapasztalataira vezethető vissza. Habár a Nyugat lovagjai közös cél érdekében szövetkeztek, ez alkalommal ébredtek rá a magatartás, az érzelem, a nemzeti sajátosságok különbségére.

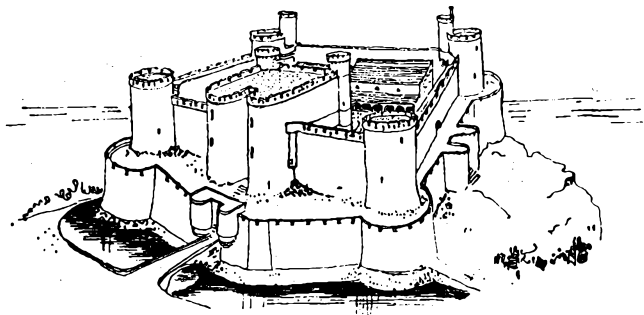
A keresztes hadjáratok közvetlenebb hatást is eredményeztek az építészet terén: tökéletes reformot a várak tervezésében és építésében. A normann várak védelmét az öregtoronyra bízta, most azonban koncentrikus bástyafalakat kezdtek építeni, amelyeket helyenként tornyok szakítottak meg. Konstantinápoly mintegy 400 körül emelt hatalmas falai szolgáltatták a példát: belső, magasabb fala több mint 12 méter. Ezután a hitetlenek is átvették ezt, tőlük pedig a Szíriát és Szentföldet járt keresztesek. A legkorábbi példák közé tartozik Franciaországban Château Gaillard, amelyet Oroszlánszívű Richárd angol király építtetett 1196–97-ben. Kiváltképpen látványos példa a londoni Tower, amelyet Oroszlánszívű Richárd, utána pedig III. Henrik és utódai is kibővítettek. Nem szabad figyelmen kívül hagynunk azt a fontos tény, hogy az új funkcionális követelményhez – legalábbis számos esetben – új esztétikai követelmény is járult. Újra felfedezték a szimmetriát mint a várak tervezési elvét: a rómaiak építették így városaikat és castrumaikat. Az újrafelfedezés a franciák érdeme. Fülöp Ágost várkastélyai, a párizsi Louvre és a Párizshoz közeli Doudran, négyzetes vagy megközelítően négyzet alaprajzúak, négy kerek saroktoronnyal és az egyik oldal közepén kerek tornyos kapuval. II. Frigyes császár mérnökei hasonló várkastélyokat építettek Dél-Itáliában (Lucera; Castel Maniace, Siracusa; Castel Ursino, Catania) 1240 körül, függetlenül Franciaországtól, vagy épp arra hatgatkozva. Ugyanabban az időben a katonai és kereskedelmi cé-

lokra épülő új, tizenharmadik századbéli francia és angol városok is szabályos elrendezésre törekedtek. A legjobb állapotban fennmaradt angol példa New Winchelsea, de az „új városok” közül a legnagyobb stílus az 1270 körül épült Aigues-Mortes: sakktábla-alaprajz egyenes falakkal, saroktornyokkal, tornyos kapuzatokkal. Az angol példák valamivel későbbiek, de a walesi Harlech (1286–1290) Észak-Európában a típus fennmaradt legfenségesebb példánya. A legsikerültebb Európában II. Frigyes Castel del Montéje: nyolcszög, ókori római és francia gótikus elemekkel.

Az angol egyházi építészetben a tizenharmadik századbéli káptalanházat a legkönnyebb összehasonlítani Winchelsea vagy Harlech körszimmetriájával. A káptalanház angol sajátosság, és alig ismert külföldön, sőt – hála a brit kisebbségi komplexusnak a művészet dolgaiban – még Angliában sem kapja meg méltó megbecsülését. Az 1275 körüli salisburyi káptalanház nyolcszög alaprajzú centrális tér, központi pillérrel és a falfelületet teljesen kitöltő tágas ablakokkal, csak a káptalan tagjainak kőpadjai felett van egy vakárkásoros falsáv. Ám amíg Franciaországban az efféle üvegfallal a túlvilággal való elragadtatott egyesülés képzetét kelti, a salisburyi ablakok aránya, bőkezűen méretezett mérmű-köreikkel, a belsőt biztonságos és szerencsés kapcsolatban tartják a föld-

82 Castel del Monte, 1240 körül





83 Harlech, várkastély, 1286–1290

del. A napfényes tágasság érzete mellett Amiens túlhangsúlyozott-nak, izgágának tűnik.

Ugyanakkor a korai angol gótika minden egyes motívumában pontosan annyira kifinomult, eleven és nemes, mint a nagy székes-egyházak francia stílusa. Valójában a részleteknek ez a lényegi azonossága emlékezteti az embert állandóan a tizenharmadik századbeli francia és angol építészeti felfogás voltaképpen azonosságára. Ennek érzékeltetésére igen szemléletes példa Salisbury káptalantermének középső pillére vagy a lincolni székesegyház főhajó-árkádjának pillérei karcsú, különálló oszloptörzseikkel, rugalmas levéltekercs-fejezeteikkel (ez a típus egyformán jellemző 1200 körül Angliára és Franciaországra), vagy az angol csúcsíves ablak tisztasága és egyenessége (angol annyiban, hogy tömör falat feltételez az ablakok között, míg a franciák az egész falat kiküszöbölik), vagy a southwelli káptalanházban az oszlopfőket díszítő levelek mesteri faragása, amelyekben valósággal lüktet az élet, mégis szigorú rendbe foglalja őket az építészeti fegyelem, felfogásuk józan, nem aprólékos, nem is hivalkodó, s a felszínük kidolgozása oly precíz, hogy csak a Parthenón klasszikus görög művészetéhez mérhetjük őket.

Ám a klasszikus csupán egy pillanat egy kultúra történetében. Franciaországban és Angliában a tizenkettedik század végén érkeztek el ide a leghaladottabbak. És röviddel a tizenharmadik század közepe után már új kalandokba bocsátkoznak. Franciaországban csakhamar alábbhagyott a nagyszerű teremtmény ösztön – miután megtervezték a párizsi Sainte-Chapelle-t, a francia királyok kápolnáját (1243–1248), ezt az alacsony lábazati szakasz kivételével csupaüveg falú egyetlen magas termet.

Még korábban – az 1231 után épült St Denis-i főhajóban, a kereszthajóban és az egész felső részen, majd Beauvais-ben – a boltozati oszloptörzsek megszakitás nélkül emelkednek át az árkádpillérek szintjén, és a trifórium be van üvegezve. Nincs vízszintes hangsúly, nem maradt összefüggő, sötét falszakasz, és a főhajó belső kialakítása háromszintes helyett kétszintes. E fejlődés betetőzése Franciaországban a lenyűgöző troyes-i St Urbain-temp-

84 Salisbury, a székesegyház káptalanterme, 1275 körül





85 Southwell, székesegyház, XIII. sz. vége. Oszlopfő

lom (épült 1261-től körülbelül 1277-ig), ahol a szerkezeti tagok példátlan törékenységet és karcsúságot nyertek, és a Sainte-Chapelle rendszerét egy nagyszabású templomon alkalmazták. Majd 1275 táján Franciaország megpihent. Igaz, számos új székesegyház épült az országnak a királyok által nemrég meghódított részein, de semmi újat nem hoztak, csupán követték St Denis és Beauvais általánosan elfogadott rendszerét.²⁰ Anglia teremő energiája viszont töretlen maradt még egy évszázadon át. Mi több, ha az angolok nem tudják is, Anglia építésze 1250 és 1350 között a leghaladottabb, legfontosabb, legihletettebb építésze volt Európának.



4 A kései gótikus stílus

1250–1500

Bár a csúcsív túlnyomó alkalmazása révén a kései gótikus stílus még része a gótikának, lényegesen különbözik a párizsi, reimsi, amiens-i nagy francia székesegyházak és a salisburyi és lincolni angol székesegyházak érett gótikus stílusától. Összetett jelenség – valójában annyira összetett, hogy ésszerűnek látszik először a díszítményekben történt változások szemszögéből megközelíteni, mielőtt megkísérelnénk felismerni, milyen módon jöttek létre a térbeli változások. A díszítés terén a korai és késői tizenharmadik század közötti különbség világosan látható a lincolni székesegyházban. A főoltár mögötti kórus, az Angyalkórus építését 1256-ban kezdték meg. Fenséges szépségében már nem a tavasz vagy a kora nyár üdesége látszik; a dús és érett túltengő díszítést augusztus melege, szeptember érettsége fűti: aratás ez és szüret. Ám mi csoda gazdag kiteljesedés: a gyámkövek, oszloptörzsek és fejezetek buja levéldíszje, az árkádok telt formálása, a karzatok áttört kőrácsa, és mindenekfelett a bazilikálisan kiemelt falon a két túlsor-duló mérmű-sorozat: egy az ablakokon, a másik pedig elválasztja a falfolyosót a templombelsőtől.

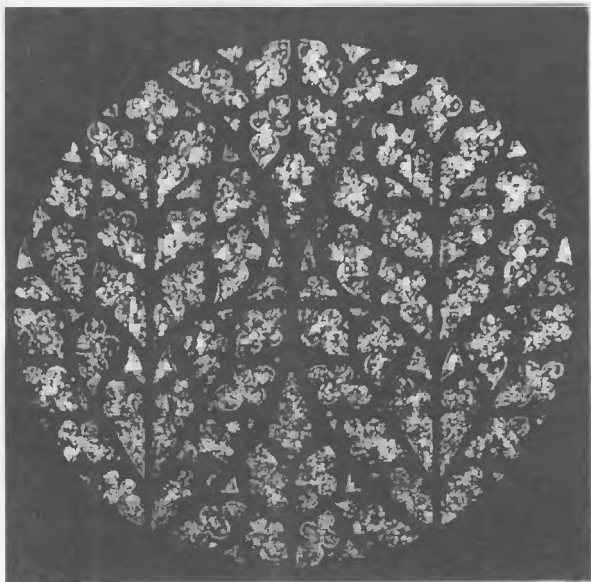
Itt még szélességet, teltséget látunk, de a hasonló korú, hasonlóképpen érett művekben más törekvés bukkan fel: a mesterkétebb, egyszersmind a bonyolultabb felé. Ez az irányzat párhuzamosan halad a kor filozófiájának uralkodó áramlatával – Duns Scotusnak (szül. 1270 körül) és tanítványának, Occamnak (megh. 1347 körül) homályos bonyolultságával – valamint a francia építészettel. Ám amíg Franciaországban általában satnya és maradi az eredmény, Anglia tovább haladt az úton, tökéletesen eredeti formákat talált fel, és egyszerűen nem volt hajlandó semmiféle múltbéli tekintélyre hallgatni. Ne feledjük, hogy Occam így írt: „Akármit gondolt legyen e tárgyról Arisztotelész, én arra ügyet nem vetek”. Ennek az újfajta pazarlásnak, a szigorúan vett építé-

szeti helyett a dekoratívban való tobzódásnak legtökéletesebb kifejezése az a fajta mérmű, amelyet az 1230–1300 közötti, geometrikus mérművel ellentétben áradónak nevezünk. Mint minden klasszikus korszak, a korai angol gótika is takarékosan bánt az elemekkel, erős ellentétben a dekoratív korszak végtelenül változatos főmáival. Az egykori körökbe foglalt három- és négylevelű lóhere-ívek helyébe most csúcsos háromlevelű lóherék kerültek, számárhátú vagy kettős hajlatú ívek, tör formájú alakzatok, *vesica piscis* (halhólyag) formák, és teljes hálózatszrendszerek.

Ennek az új angol irányzatnak térbeli szempontból való tanulmányozására vegyünk szemügyre egy nyugati és egy keleti vidéki templomot: a bristoli székesegyházat (akkor még apátsági templom), és az elyi katedrális. Bristol szentélyét 1298-ban kezdték építeni, és a munka javarészt a tizennegyedik század első negyedére esett. Négy sarkalatos pontban különbözik az előző korszak valamennyi angol székesegyházától. Többhajós csarnok, nem pedig bazilika – ez annyit jelent, hogy az oldalhajók éppolyan magasak, mint a főhajó, tehát nincs bazilikális kiemelés. Ezt a fajta templomkialakítást ismerték már a délnyugat-franciaországi román építészetben (l. 79. o.), de akkor még meg sem kísérelték azt, amit most: egységes téralkotást belesimuló pillérekkel, a mellékhajóktól a főhajóig haladó, fokozatosan emelkedő belső tér klasszikus gótikus elvének alkalmazása helyett. Az egységes tér megteremtésére való törekvés megtalálható már a szerzetesrendek építészetének refektóriumáiban és hálótermeiben és a Salisbury-típusú, főoltár mögötti kórusokban is.

Hogy ezt a formát magába a templomba is bevezették, Bristol építészei e korai időponthoz képest szokatlan magabiztossággal megváltoztatták mind a pillérek, mind a boltozatok alakját. Az összetett pilléreknél – ez az újítás előfordul Franciaországban, Németországban és Németalföldön is – csupán egyes kisebb oszloptörzsek végződnek fejezetben, a többi megszakítás nélkül fut fel egészen a boltozatig. A boltozatok nem hangsúlyozzák különösebben a harántiveket; az egész boltozat mint csillag alakú mintázat jelenik meg, amely elsődleges, másodlagos és harmadlagos bordából, ún. *tierceron*-ból (ágborda) és *lierne*-ből (gyűrűborda) áll. Fontos újítás a *lierne* is, amelyet úgy határozhatunk meg, hogy nem ered sem a fal menti vállkőből, sem valamelyik fő zárókőből. A főhajó-boltozat súlyának viselésére, amelyet a bazilikális gótikus templomban külső támvékek vezetnek le a mellékhajók tetejéig, on-

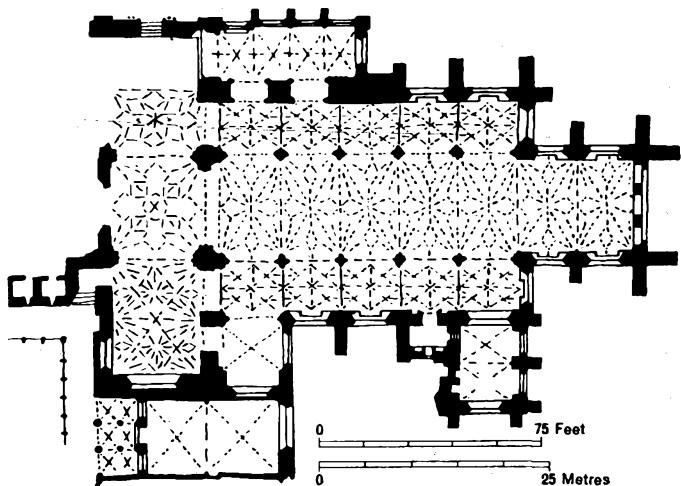




88 Lincoln, székesegyház, rózsablak – az ún. Puspokszem – kb. 1325-ből

nan pedig támpillérek a talajszintig, a mellékhajókat boltvállmagasságban különösen ötletes és mégis egyszerű tartóbordák vagy hidak keresztezik a harántívek alatt. Középpontjukból bordák indulnak felfelé, amelyek harántirányú csúcsos dongaboltozatok kialakításával segítik a főhajó-boltozathoz való kapcsolódást. Lehetséges, hogy ezt a fogást technikai okokból eszelték ki; mindamелlett esztétikailag is igen hatásos. A klasszikus gótikus templombelső célja, hogy két irányban hasson: a homlokzattól az oltár irányában, másrészt pedig erre merőlegesen; ezáltal érzékeljük a színes üvegfelületeket és a jobb és bal oldali mérműveket. Bristolban a formák viszont átlós irányban és keresztben csalogatják a tekintetet.

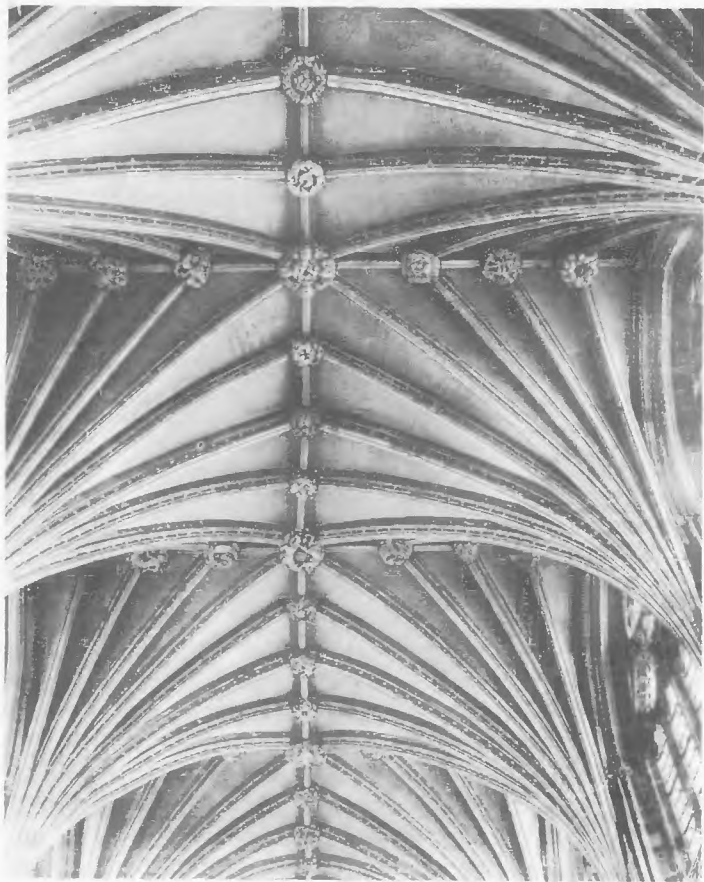
Nagyobb léptékben ugyanezt a hatást láthatjuk a wellsi székesegyházban, ahol 1338-ban hasonló rajzú és funkciójú óriási ívet vagy támasztóbordát helyeztek a főhajó és a négyezet közé, a négyezeti torony alátámasztására. Mellbevágja a szemlélőt, de tagadhatatlanul hatásos. Bristolban a székesegyház építésze ugyanezeknek a térbeli motívumoknak játékosabb változatát alkalmazta



89 Bristol, székesegyház, kórus-alaprajz, megkezdve 1298-ban

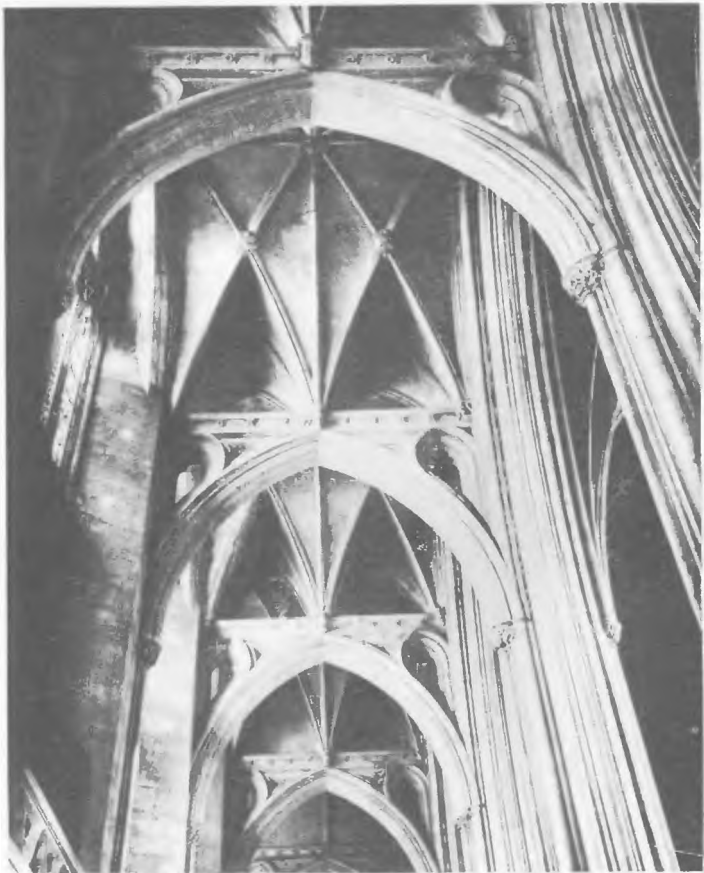
a Berkeley-kápolna kis előcsarnokában. A sík kőmennyezetet itt ívek és bordák támasztják alá, amelyek közül valamennyi bolt-süveg kimaradt, úgyhogy az ember lenyűgöző térbeli vonalrács-ozaton át néz fel a mennyezetre. Ennek a megoldásnak nem volt semmiféle szerkezeti oka, a mester csupán az érdekes hatás kedvéért találta ki. A klasszikus gótikus bordák, csakúgy, mint a klasz-szikus gótikus ívek, szigorúan ragaszkodnak a számukra előírt tér-beli réteghez; soha nem tévednek át a másikba.

Az új térfelfogás Elyben testesült meg. 1323-tól mintegy 1330-ig nyolcszög alakban építették újjá a székesegyház négyzetét. A tervező, valószínűleg walsinghami Alan, az egyházi bíróság tagja, minden bizonnyal azért választotta ezt a formát, mert mindenáron meg akarta dönteni a derékszögek tizenharmadik század-beli egyeduralmát. Az átlós tengelyek hatalmas ablakaikkal és áradó mérműveikkel lerombolják a főhajó, a mellékhajók, a ke-reszthajók és a kórus közötti pontos elválasztó vonalakat, ami a klasszikus gótikus templom alaprajzának és belső rendszerének jellegzetessége. Többen azzal érvelnek, hogy Amiens vagy a Sainte-Chapelle üvegfelülete is megtöri a korai középkornak ezt a logikáját azzal, hogy a rejtelmes, transzcendens világ felé tárja ki a teret. Ez nem így van; üvegfelületek kölcsönözhetnek áttetsző



90 Exeter, székesegyház, a főhajó boltozata, XIV. sz. eleje

jelleget a zárt térnek, de az azért csak zárt tér marad. A szem valójában nem vándorolhat homályos, beláthatatlan távolságokba. Az elyi nyolcszögnek szakasztott ez a hatása: a meglepő kettősség képzetét kelti. Azonfelül a kő nyolcszöget fa nyolcszög koronázza a szokásos négyszögletes négyezeti torony helyett, s ezt tervezője, a meghívott királyi ács, William Herle, olyan szögben illesztette az alanti kő nyolcszögre, mintha 22,5 fokkal elfordították volna. Amint ezt észreveszi az ember, az Ely által kiváltott meglepetés még csak fokozódik. A sokszögű négyezet tekintetében Elyt meg-



91 Bristol, székesegyház, szentély-mellékhajó, megkezdve 1298-ban

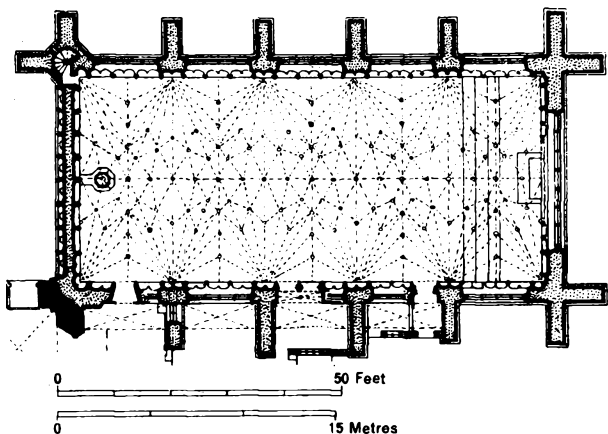
előzte Siena, ahol a székesegyházat 1264-re már jóformán befejezték – itt hatszögű a négyezet. A hatás éppoly meglepő, mint Elyben, még ha a négyezet szabálytalan elhelyezése és a környező térszakaszok és boltozatok esetleges alakja miatt kissé véletlenszerűnek tűnik is.

Elyben a Miasszonyunk kápolnájában (1321–1349) finomabb eszközök segítségével érték el ugyanezt a célt. A főépülettől egyébként a káptalanházak módjára különválasztott négyszögletes kápolnát belül finom művű árkádsor veszi körül; ez levéltekercs-

díszítésű számrhát-ívekből áll, amelyeket nagyobb, háromdimenziós vagy előrehajló számrhát-ívek fognak össze. Az ívmezőket számrhát-íves négylevelű lóherék és ülő alakok töltik ki. Az ívet buja növényzet borítja, már nem olyan éles kontúrú, mint a tizenharmadik századé, de göcsös leveleinek hullámszó sora, apróra kidolgozott részleteinek bonyolultsága mesterkéltsé, és furcsa módon mégis egységesebb képet eredményez. A túlbujázó növé-

92 Wells, székesegyház, négyzet, 1338



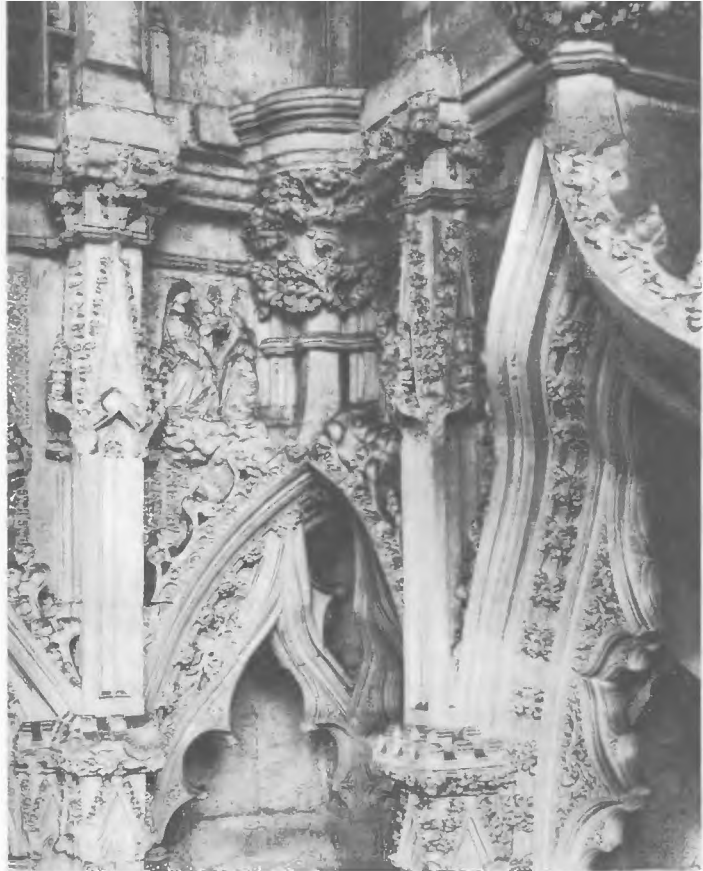


93 Ely, székesegyház, Miasszonyunk kápolnája, 1321–1349

nyi tekervények élvezetének és a struktúra növényi álcába bújtatásának egy kivételesen eltúlzott esetében az ablakbordákat és egy egész ablak mérművét fatörzssé, illetve ágakká változtatták. Ez az oxfordshire-i Dorchesterben történt, az ún. Jesse-ablak esetében, amely megközelítőleg kortársa az elyi és a bristoli székesegyházaknak. Jézus őseinek szobrát részben a kőből faragott Jesse-fa mellé állították, részben színes üvegen jelenítették meg, a törzs és ág, illetve ág és ág közötti ablaktáblákon.

Ezekben az évtizedekben ugyanis az angolok szívesen váltogatták anyagaikat, és egyikből a másikba kalandoztak, csakúgy, mint ahogy a faragott levéldisz egyik formából a másikba siklik át, nem szigeteli el egymástól a részeket, mint annak idején a southwelli leveleknél. Most az ember szüntelen csörgedezést, áradást tapasztal, fények és árnyak kergetőznek a domborított felületeken, lenyűgöző látványt kínálva, bár messzire eltávolodtak már a száz évvel korábbi tiszta vonalaktól.

Ebben a vonatkozásban igen fontos motívum a háromdimenziós számárhát-ív. Erre hárul az a feladat, amelyet az elyi székesegyházban a nyolcszög látott el, Bristolban pedig az oszlopfő nélküli pillérek, harántívek nélküli boltozatok és a mellékhajók hídjai – ez hozza ugyanis gyors mozgásba a teret, s ez a mozgás sokkal bonyolultabb, sokkal több irányú, mint amelyet a korai angol gótikus templomokban valaha is tapasztalhattunk. Közvetlen elő-



94 Ely, székesegyház, Miasszonyunk kápolnája, 1321–1349, részlet

futára a háromdimenziós falkezelésben a yorki székesegyház káptalanháza, amely körülbelül 1290-ből származik; itt a falak menti ülések mögött nincs vakárkád, mint a tizenöt évvel korábbi Salisburyben, hanem sokszögű kis fülkékben helyezték el őket. Negyvennégyyszer ismétlődő kiemelkedésük túlságosan csekély térbeli gyűrűzést kelt, semhogy érezhetően megtörné a falfelület folyamatosságát, de azért észlelhető, ha már az ember tudatára ébredt ennek a frissen keletkezett új tendenciának.

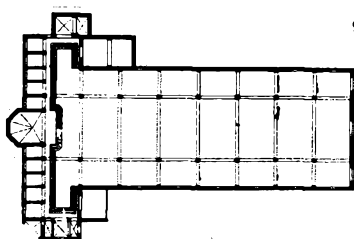
Amíg Angliában a mozgásában érvényesülő tér új élménye ily bonyolult úton-módon fejeződik ki, a kontinensen, egy-két ritka kivétellel, ellenkező eszközökkel próbáltak hasonló eredményt el-

érni. A legfontosabb kivétel egy már futólag említett templom: a troyes-i St Urbain. Ebben az épületben, amelyet egy pápa személyes költségén emeltek, tűnik fel a legkorábbi (teljesen egyedülálló és tökéletesen jelentéktelen) számárhát-ív; a boltozatokat itt karcsú, kör keresztmetszetű pillérek tartják, közbülső fejezetük nincs, és az ablak mérműve bonyolult csipkeminta, két, különböző rajzú rétegben. Bristol építőmestere alkalmasint ismerte Troyes-t. Francia viszonylatban azonban Troyes inkább vég, mint kezdet. Mindössze két épületet lehet hozzá hasonlítani: a carcassonne-i St Nazaire-székesegyház kórusát, amelyet 1270 körül kezdtek építeni és a tizennegyedik század elejéről való St Thibault-t (Côte d'Or). A kontinens országában az uralkodó tendenciák nem a háromdimenziós bonyolultság, hanem a töretlen nagyvonalúság és egyszerűség jegyében valósultak meg.

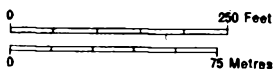
Spanyolországban, Németországban, Itáliában és Franciaországban ezek a tendenciák főként a szerzetesrendek – ferencesek és dominikánusok (vagy szürke barátok és fekete barátok) – fejlődésével függtek össze. A két rendet 1209-ben, illetve 1215-ben alapították, és 1225-től kezdve olyan iramban terjedtek, amelyet csak Cluny és a cisztercita rend fejlődéséhez lehet mérni a megfelelő századokban. Már 1236 előtt így írhatott „Históriá”-jában El Tudense, Tuy püspöke: „Ez időben építették Spanyolország-szerte házaikat a szürke barátok s a fekete barátok, és mindannyiban szünet nélkül hirdették az Úr Igéjét”. Valamennyi szerzetes-templom legfőbb jellemzője ugyanis az volt, hogy ott lendületes szentbeszédet tartottak. Máskülönben a barátok templomait nem tervezték annyira egyöntetűen, mint annak idején a cisztercitáéit. Épp ellenkezőleg, már 1252-ben így panaszkodott egy németalföldi barát, Humbertus de Romanis: „Nos autem quot domus tot varias formas et dispositiones officinarum et ecclesiarum habemus”. (Minálunk viszont minden épület és templom formája és elrendezése különböző.) Mindamellet valamennyi templom nagy volt, egyszerű és célszerű, s jóformán nem is volt sajátosan egyházi légköre. Keleti kápolnából nem sok kellett, hiszen a szerzetesek jó része nem volt felszentelt pap, ezzel szemben tágas főhajóra volt szükség, hogy elférjen benne a szentbeszéd meghallgatására egybesereglett népes gyülekezet, vagy pedig, Pecock *Repressor*-jának szavaival élve: „... nagy és tágas templomok, amelyek nagy tömegek befogadására és szent beszédek meghallgatására alkalmasnak találtnak.”

Tudvalevő, hogy a kolduló rendek a nép rendjei voltak. Lenéztek az egyéb szerzetesrendek zártkörű és jómódú életét vidéki birtokaikon; ők maguk népes városokban telepedtek le, s ott fejlesztették ki lenyűgöző prédikációs technikájukat, mint a vallási propagandának a keresztes hadjáratok óta még meg sem kísérelt magasfokú megnyilvánulását. Így tehát valóban mi más kellett volna nekik, mint hatalmas előadóterem, szószék és oltár.

A legkorábbi ferences templom Itáliában épült: a Szent Ferenc-templom Assisiben, amelyet 1228-ban kezdtek meg, eredetileg boltozatos, mellékhajó nélküli terem volt, boltozott kereszthajóval és sokszögű szentéllyel, igen hasonló a korabeli anjou-i templom-típushoz. Később az itáliai ferencesek és dominikánusok mellékhajó nélküli csarnoktereket építettek, famennyezettel és cisztercita szentéllyel (különösen Sienában), vagy mellékhajós, síkmennyezettű (Sta Croce, Firenze, 1294), vagy mellékhajós boltozott épületeket (Sta Maria Novella, Firenze, 1278; SS. Giovanni e Paolo, Velence, késő tizenharmadik század; Frari, Velence, 1340). Ám akár volt mellékhajója, akár nem, akár boltozott volt, akár boltozat nélküli – minden egyes templom egyetlen térbeli egység, amelyet a pillérek (gyakran kör vagy sokszög keresztmetszetűek) csupán részekre tagolnak. Ebben igen fontos új elv nyilvánul meg. A korai vagy az érett gótikus templomban a főhajó és a mellékhajók a párhuzamos térbeli mozgás különálló csatornáit voltak. Most, hála a széles térszakaszoknak és keskeny alátámasztásoknak, a terem teljes hossza és szélessége egynek látszik. Ugyanez a szándék nyilvánul meg Franciaországban a két mellékhajós (vagy ha úgy tetszik, két főhajós) toulousé-i Domonkos-rendi templomban (kb. 1260–1304), Spanyolországban viszont ugyanezért a szerzetesrendi templomoknak széles főhajójuk van, mellékhajójuk nincs, de a támpillérek között kápolnák helyezkednek el. Ez a típus valószínűleg először a barcelonai Szent Katalin-templomban tűnik fel,



95 Firenze, Sta Croce, megkezdve 1294-ben



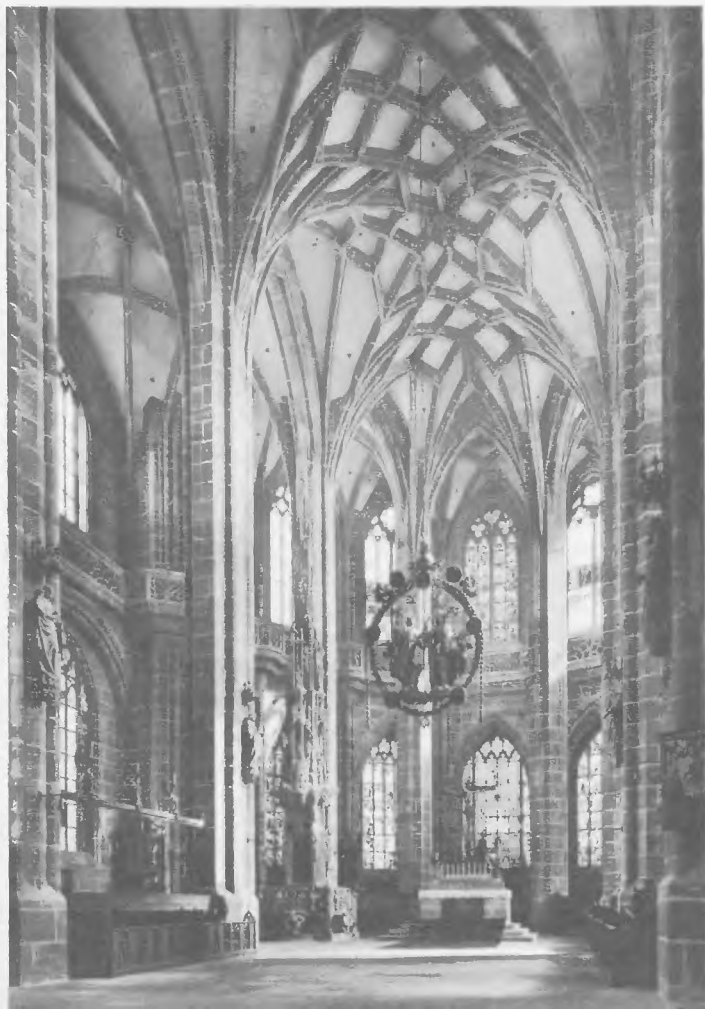
amelynek építését 1243 körül kezdték meg. Attól fogva ez lett a szokásos katalán templomtípus, még a nem szerzetesi templomoké is, és még ott is, ahol karcsú támaszok választják el a mellék-hajókat (Barcelona, székesegyház, megkezdve 1298-ban), és hatás-sal volt Franciaországra is, ahol a legimpozánsabb késő tizenhar-madik századi templom, az albi székesegyház, csak a katalán stílus ismeretében érthető meg.²¹ 1282-ben kezdték építeni; kívülről nézve hatalmas, tömör tömbnek látszik, a klasszikus gótikus tám-pillérek és támvégek adta bonyolult tagoltság itt teljesen hiányzik. Bent eredetileg belső támpillérek haladtak teljes magasságig; a kar-zat vagy erkély későbbi toldalék. A térszakaszok keskenyek, a bol-tozatok négyszüvegesek, és ez igen gyors iramot eredményez a nyugati oldaltól a sugárirányú kápolnában végződő sokszögű keleti oldalig.

Bármilyen történt a templombelsőben, a külső egyszerűsége a német szerzetesrendi templomokra is jellemző (pl. Erfurt), és az angolokra sem kevésbé. Angliában gyakran enyhítette az egyszerű-séget a főhajó és a szentély közötti térszakasz fölé emelt torony vagy toronysisak. Bent ezt a térszakaszt tömör falak jellemezték, mind a főhajó és a mellék-hajók, mind a szentély és mellék-hajói között. Alaprajzát tekintve azonban a templom gyakran töretlen négyszög. Sajnos igen kevés szerzetesrendi templomot találunk. Alig néhány maradt fenn teljes egészében, s bizonyára ezért becsü-lik le általában stílusuk hatását a tizennegyedik század fejlődésére. Németországban a templombelsők kezdetben Itáliához hasonlóan egyterűek voltak, azután, főleg 1300 után, a bristoléhoz hasonló templomokat, vagyis csarnokokat építettek, a főhajóval azonos magasságú mellék-hajókkal. A németországi csarnoktemplom hosz-zú története visszanyúlik a román stílusig, egy esetben egészen 1015-ig. Így tehát nem kell feltétlenül kapcsolatot keresnünk a délnyugat-franciaországi mellék-hajós csarnokokkal. Gótikus csar-noktemplomok épültek nyomban, mihelyt a stílust átvették (Lilienfeld); ihletüket talán (mint Angliában) a refektóriumokból és a hasonló szerzetesi helyiségekből merítették. A típus elterjedt a tizenharmadik század második felében és a korai tizennegyedik században. 1350 után jóformán a *Hallenkirche* (csarnoktemplom) uralkodik. Aranykorának kezdetét a Schwäbisch Gmünd-i Szent Kereszt-templom jelzi, amelynek kórusát 1351-ben kezdték épí-teni. Építésze Heinrich Parler volt „de Gemunden in Suebia”, az ő fia pedig a prágai székesegyház építőmestere. Prága akkor a

német-római birodalom székhelye volt, és az új stílus egyik központja. Bajorország legjelentősebb mestere bizonyos landshuti Hans volt, akit általában (bár tévesen) Hans Stethaimer néven ismernek. A frankföldi templomok közül a nürnbergi Szent Lőrinc-templom tárja elénk legfényesebben a csarnoktemplom lehetőségeit. Mint a Gmündben, Landshutban, Nürnbergben található ilyenfajta templomok, valamint vesztfáliai és Hanza-városbeli példák bizonyítják: az igen karcsú, kör vagy sokszög keresztmetszetű pillérek vonják magukra, illetve terelik el a tekintetet a gótika fő látnivalóinak vonalától, vagyis a szigorúan vett nyugat-kelet irányból, és délre és északra, az alacsonyabb mellék-hajókba térítik. Szakasztott úgy, ahogyan Bristolban az átlós irányú távlatok vonzották a pillantást valamennyi dimenzióba. Mintha iránytalanul lebegne körülöttünk a tér, míg a templomban járunk. Az építőmesterek tudatos fejlődésének bizonyítéka az olyan eset, amikor új, késő gótikus stílusú szentéllyel bővítették, mindennemű esztétikai beavatkozás nélkül, a korábbi főhajót. Az ilyen eset szöges ellentétben áll a beverleyi székesegyházzal és a Westminster Apátsággal Angliában, ahol a tizennegyedik század építészei lényeges változás nélkül folytatták a tizenharmadik század művét. Ezeknek az építésznek sajátos stílusuk volt; megegyezett koruk stílusával, de az említett különleges esetekben ezt félretették, hogy összhangban maradjanak a már meglevő stílussal. Ez angol sajátosság, és ugyancsak különbözik a német megközelítési módtól, amelynek drámai kifejezése a nürnbergi Szent Lőrinc-templom szentélye; építését 1439-ben kezdték meg, Konrad Heinzelmann tervei alapján. Miután az ember végighalad a román vagy korai gótikus bazilikák szigorúan előírással főhajóján, megdöbben, de ugyanakkor meg is örvendeztet a szentély kitáruló, tágabb, levegősebb világa, ahol a támaszok karcsúak, s a főhajó és az azt körülölelő mellék-hajók egyenlően szélesek. A térszakaszok is tágasak itt, a boltozatok dús, csillagszerű alakzatai (ahogyan az angolok 150 esztendeje megalkották), visszafogják a pillérek vertikális törekvését. A pillérek nem végződnek fejezetben (ugyancsak angol eredetű motívum), így a felfelé irányuló energia-áramok gáttalanul folynak egészen a minden irányba szétágazó bordákig. Ennek az időszaknak legkésőbbi és legkülönb német templomaiban — példa erre a felső-szászországi Annaberg, egy ezüstlelőhelyei révén hirtelen meggazdagodott vidék központja — homorú oldalú, nyolcszög keresztmetszetű pillérek vannak; ebben

kiváltképp világosan jelentkezik az a szándék, hogy a főhajó és a mellékhajók tere minden irányból felszökjön a kő osztások mentén. Ugyanilyen fajta pillérek fordulnak elő a Cotswold templomaiban (Chipping Campden). Mellesleg a repülőbordák, mint például a bristoli Berkeley-kápolna előcsarnokában, ugyancsak ezeknek a késő gótikus német templomoknak, s közülük is a legmerészebbeknek a sajátosságai. Először Peter Parler alkalmazott ilyeneket a prágai székesegyházban (1352 stb.).

96 Nürnberg, Szt. Lőrinc-templom, szentély, elkezdte 1439-ben Konrad Heinzelmann, befejezte Konrad Roritzer



Lehetséges, hogy Prága a forrása az annabergi két irányban hajlított vagy háromdimenziós bordának is – ez a motívum ugyan-
csak Angliában jelentkezett legkorábban, olyan korai tizennegye-
dik századbeli építményekben, mint a bristoli St. Mary Redcliffe
déli mellékhajója. Prágában a szóban forgó eset a Hradzsín
Ulászló-terme (l. 289. o.), Benedict Ried műve 1487–1502-ből,

97 Landshut, a kórház Szentlélek-temploma, Hans Stethaimer, megkezdve 1407-ben



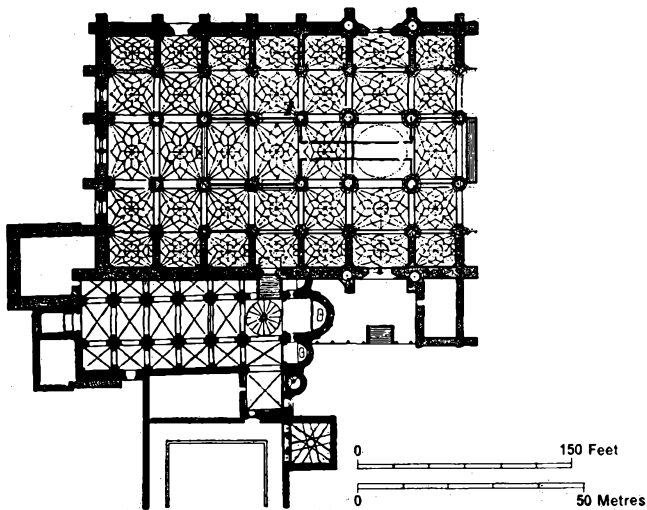
egyben a középkor egyik legnagyobb világi terme. Kimondottan növényi módon nőnek itt ki a bordák a fal oszloptörzseiből. Nem csoda, hogy némelyik ilyen cseh és felső-szászországi templomban az oszloptörzsek és a bordák helyében fatörzsek, faágak naturalisztikus megjelenítései szerepelnek, s ez megint csak olyan motívum, amelyet – mint láttuk – Angliában már több mint 150 éve alkalmaztak.²² Fatörzsek, faágak tökéletesen egybeolvadnak a késői gótikus németországi templomokon kívül-belül nagy számban fellelhető kőszobrok örvénylő, szétforgácsolt lepleivel. A nürnbergi Szent Lőrinc-templom arra is példa, milyen harmonikus összhangba olvad a szobrászat és az építészet a szemlélő tekintetében. A szentségtartó nagyszerű kőcsúcsa aszimmetrikus helyzetben nyúlik fel a boltozatba, Veit Stoß fából faragott Angyali Üdvözlétének hatalmas medalionja derűsen és áttetszően függ az oltár előterében, úgyhogy a szem a felső középső ablak fényében pillantja meg. Körös-körül két sor ablak van, s ez, akár csak a csillagboltozat sűrű mintázata, ugyancsak a vízszintest hangsúlyozza. A késői gótikus szemléletre igen jellemző a sima külső falak, díszítetlen ablakok és a belső *Waldweben* közötti ellentét, kivált Németországban, ahol a misztikus hit józan gyakorlati érzékkel párosult, ahol az evilági istenfélő életet vallották, s már növekedtek az eszmék, amelyekből csakhamar megszületik a lutheri reformáció. Luther már élt, amikor még meg sem rendelték a szentségtartót és az Angyali Üdvözlétet. A német reformáció misztikus befelé fordulás és vaskos, e világi ösztönök között hanyódik – ennek a kettős hangulatnak előhírnöke az ellentét a hullámozó, áradó templombelső (amelyben az egyén úgy eltéved, akár a dúsan burjánzó erdőben) és a töretlen falfelületű, kettős ablaksorral ellátott, erőteljesen tömör külső között. A németországi késői gótika új termeinek volt ezenkívül még egy gyakorlati előnye is – ugyanaz, mint az olasz barátok mellékhajó nélküli csarnokainak: sokkal alkalmasabbak voltak arra, hogy bennük a gyülekezet hosszú beszédeket hallgasson végig, mint a különválasztott utakra osztott régi templombelsőik.

Az új stílust nem csupán gyakorlati megfontolások hozták létre, de azt sem mondhatjuk, hogy a közelgő reformáció szelleme alkotta meg egyedül: Spanyolországban csakúgy felbukkan, mint Németországban. A tizenötödik század spanyol építészetén erős német hatás érződik. Kölni és nürnbergi mestereket hívtak Burgosba, s azok német motívumokat honosítottak meg: csillag-



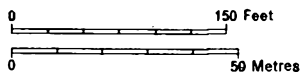
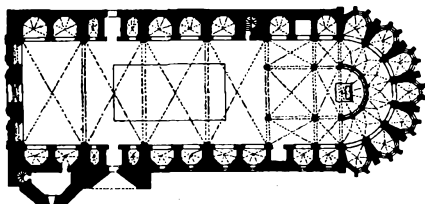
98 Annaberg, Szt. Anna-templom, megkezdve 1499-ben

boltozatot, hálóboltozatot. Ám ezek az északi eredetű kőművesek és kőfaragók aligha arathattak volna sikert, ha magában Spanyolországban nem ébred erős vonzódás a késői gótikus kifejezési formák iránt. A csillagboltozat látszólag csupán variációja a mohamedán kupolatémának, amely repülőbordákkal alkot sokféle csillagot. A klasszikus francia keresztboltozat tömörsége, sőt a francia



99 Salamanca, székesegyház, Juan Gil de Hontanón, megkezdve 1512-ben

eszmények összessége hidegen hagyta a spanyolokat. Mint Németországban, itt is ritka a francia gótika utánzása, s mint Németországban, itt is széles mellékhajókat találunk, noha ezek alacsonyabbak a főhajónál (azaz bazilikálisak), a támpillérek között pedig oldalkápolnákat, ezt a szerzetesek meghonosította jellegzetességet. Talán Geronában látni legjobban, mennyire erős a spanyolokban az egységes tér vágya: itt a katedrális 1312-ben francia módra kezdték építeni, kórussal, körüljáróval, kápolnakoszorúval. A keleti részek befejeztével valamilyen okból megállt a munka, s csak 1416-ban ajánlotta Guillermo Boffiy építőmester, hogy építsenek hozzá új főhajót. Merész tervvel szolgált: építsenek mellékhajók nélküli főhajót az apszis és a körüljáró együttes szélességében. Az egyházi hatóságok ellenkeztek, így tehát – furcsamód modern gondolat – döntőbizottságot jelöltek ki. Tizenkét jeles építész volt a bizottság tagja. Szavazataik máig is fennmaradtak. Heten szavaztak a bazilikális elrendezés nyugati irányban való folytatása mellett, öten azonban átvették Boffiy eszméjét. És 1417-ben valóban meg is bízták Boffiyt elgondolása kivitelezésével. Az építészeti technika mesterműve ez, fesztávolsága 22,25 m; a középkori Európa legszélesebb boltozott helyiségei közé tartozik. A terem némiképp kopár, ám igen erőteljes, és az érett gótika és a késői



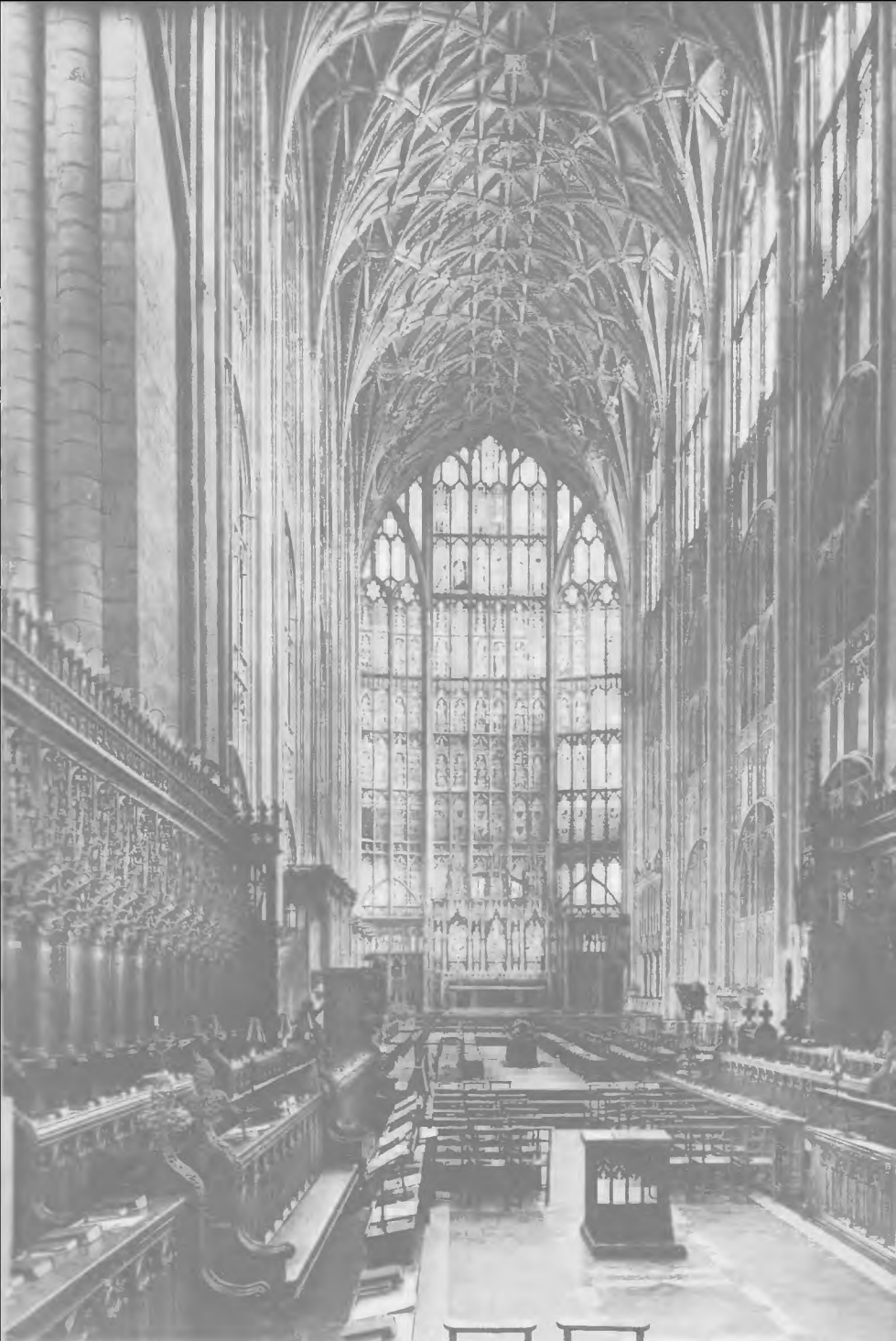
gótika közötti stílusváltásnak igen meggyőző példája éles kontrasztjával: a nyugati oldalon egyetlen helyiség, a keletin pedig lépcsőzetesen kialakított magasságú és szélességű, három térbeli egységből alakult rendszer.

De mikor végződött az egyik és kezdődött a másik szakasz? Spanyol és német példáink végignyúlnak a tizenötödik századon, míg angliai példáink mindössze a tizennegyedik század korai éveire korlátozódnak. És igen nagy is a különbség egyfelől Gerona és a nürnbergi Szent Lőrinc-templom, másfelől Bristol és Ely között. Bristolban és Elyben nincs meg a szögletes külső tömeg és a lebegő belső tér kontrasztja. Angliában még a nürnbergi Szent Lőrinc-templom késői időpontjában sem ragadtatták magukat ilyen szélsőségekre. Mindazonáltal a brit építészeti stílus kevésbé Bristol és Ely után megint és igen jelentékenyen megváltozott. A változás olyannyira szembeszökő, hogy amíg a kontinens viszonylatában az érett és a késői gótika bőségesen elegendő a főbb szakaszok megjelölésére, Angliában a hagyomány több mint száz esztendeje három gótikus korszakra osztja a fejlődést: korai angol („Early English”), érett vagy díszített („decorated”) és függélyes („perpendicular”) stílusra. A korai akkor fejeződött be, amikor az Angyalkórus épült. A díszített korszak (decorated style) Bristol és Ely stílusa. A függélyes annak felel meg, amit kései gótikaként láttunk Németországban és Spanyolországban, és hasonló nemzeti frissesség hatja át. Amint néhány határozott, józan építész létrehozta a függélyes stílust, az nyomban elsöpörte a díszített korszak mindennemű extravaganciáját, és egyszerű, higgadt, józan, tág látókörű, hosszú fejlődés kezdődött meg. A közhit megpróbálta az új korszak kezdetét összekapcsolni az 1349-es himlőjárvánnyal. Ez téves felfogás, hiszen már 1331–1337-ben teljes pompájában szemlélhetjük a gloucesteri székesegyház déli kereszthajójában, és 1337–1377-ben ugyanott a szentélyen. Meghagyták a normann kórus vastag, kör keresztmetszetű pilléreit, de galériáit falmező-



sorokra osztott szikár függőlegesek és vízszintesek térzáró rácsa mögé rejtették. A keleti fal egyetlen óriás ablak, a néhány fő osztás kivételével csupán áttetsző üvegtáblák alkotják. A vízszintes osztások száma által érvényét veszti mindaz, ami esetleg megmaradt volna a korábbi gótikus építészet felfelé törekvéséből. Ebben ugyanaz az új tendencia nyilvánul meg, mint a német templomok kettős ablaksorában. Míg azonban a kontinensen tömör falakat építettek, az angol függélyes stílus falai üvegfelületek maradtak. És ahogyan a falszerkezet változása kevésbé volt drasztikus, mint Németországban vagy Spanyolországban, a függélyes stílus templombelsőinek térbeli jellege – mintegy az 1240–1330 közötti francia épületek megújult hatására – visszatért az érett gótikus stílus tisztaságához. A bazilikális rendszert igen ritkán adták csak fel a térbeliség szempontjából hatásosabb bristoli, illetve német mellékhajós csarnoktér-megoldás kedvéért. Gloucesternek, sőt több más függélyes stílusú székesegyház- és apátsági templomrészletnek egyetlen képzeletgazdag jellegzetessége a boltozatok díszítése. Itt éppen akkora teret kapott a fantázia, mint a német és spanyol boltozatokon. Mi több, sem az utóbbi két ország és még kevésbé Franciaország nem alkotott olyan bonyolultat ily korai időpontban, mint a bristoli és gloucesteri példa. Másrészt azonban a függélyes stílus boltozatszíntételezése harsányabb, mint a kontinens késő gótikájéé, mint ahogyan a függélyes stílus mérműve is harsányabb, mint az 1500 körüli (vagy Angliában az 1320 körüli) német, spanyol vagy francia mérmű. Gloucester bordái szakasztott olyan absztrakt és szögletes mintázatot alkotnak, mint háromszáz éve az Earl's Barton-i torony falán a »gyufaszálak«; ez a mintázat egyformán távol van Ely gazdagságától, Lincoln hajlékonyságától és a klasszikus francia bordás boltozat logikus szerkezetétől.

Logikus szerkezetet nemigen találunk a függélyes stílus boltozataiban. A bordák sűrű mintázatának már nem sok köze van a boltozatszerkezethez. A fő harántbordákat és átlós bordákat már nem lehet megkülönböztetni a számtalan *tiercerontól* (vagyis a boltozati oszloptörzsek sapkáját a gerincborda csúcsaival összekötő bordáktól) és *lierne*-től (vagyis azoktól a bordáktól, amelyek sem a boltozati oszloptörzsekből nem erednek, sem a fő kereszteződéshez nem vezetnek). Valójában az egész nem más, mint tömören megépített dongaboltozat, rajta tömördek dekorációval. A „dongaboltozat” szó használata feltételezi, hogy a függélyes stílus boltozatainál éppen annyi hangsúly esik a vízszintesre, azaz valósággal



a sík lefedés hatása jön létre, mint a német és spanyol csillagboltozatok esetében. Ezt az értelmezést erősíti meg az a tény is, hogy az angol függélyes késő gótikus épületeknél általában alacsony hajlású, gyakran mellvéddel ellátott tetők helyettesítik a tizenkettedik és tizenharmadik század meredek tetőit.

Székesegyházak tekintetében Gloucester az angol függélyes stílus legkövetkezetesebb példája. Winchester és Canterbury főhajói (nagyreszt a későbbi tizennegyedik századból) megalkuvóbbak. A késői középkor nem sokat tett más székesegyházak esetében. A 1350–1525 közötti angol építészet legjobb példáit nem székesegyházakban és apátsági templomokban leljük, hanem udvarházakban, falusi templomokban – ilyenek alkotják a legszerencsésebb együtteseket –, és a királyi kápolnáknakban – ezeknél találjuk a legmagasabb építészeti színvonalat. Az épületek viszonylagos fontosságának ez a változása társadalmi és történelmi okoknak tulajdonítható.

Beszéljünk először a magánépítkezésekről. Harlech kora és a valószínűleg 1341-ben megkezdett kenti Penshurst között például az történt, hogy a fél évszázadnyi belső béke következtében a nagy vidéki lakok urai felhagytak a katonai védekezés gondolatával, s több gondot fordítottak a ház kényelmére. A korábbi kastélyokban módfelett szűken elhelyezkedő szobákra már nem volt szükség. A lényeg megmaradt – a csarnok mint a ház mindennapi életének középpontja, az uraságnak és családjának asztala a terem egyik végében, a túlsó végén a bejárat és a választófallal elkerített folyosó, az urasági asztal mögötti részben egy szoba vagy kamra, felette néha egy emeleti lakószobával, a választófal túlsó oldalán pedig konyha, éléskamra, füstölő, köpülő és más effélék –, de több szobát építettek, maga a csarnok nagyobb ablakokat kapott, több világítófelülettel, s az urasági asztal oldalán zárterkély-ablakot. A fennmaradt tizennegyedik századbeli csarnokok közül a legnagyobb John of Gaunt kenilworthi házában található, alapterülete $27,5 \times 13,7$ m. Akkoriban már nyilván több házban volt külön ebédlő, mint Langland *Paraszt Péterének* egy helyén olvashatjuk. Ez volt az első lépés ahhoz, hogy úr és szolganépe elhagyja a csarnokot mint közös lakó- és étkezőhelyiséget. Ahhoz azonban közel három évszázadnak kellett eltelnie Penshurst megtervezése után, hogy a csarnok végül pusztán előcsarnok legyen és semmi más.

Majdnem ugyanannyi ideig tartott, míg a szimmetria elve visz-

szatért az angol házba, amely a harlechi és beaumaris-i alaprajznak még uralkodó és hatásos vonása volt. A tizennegyedik és tizenötödik században a nemesi kúria, vagy éppenséggel a német *Burg*, szobák festői halmaza. A szimmetria legfeljebb annyiban nyilvánult meg, hogy a tizenötödik és a korai tizenhatodik században olykor egy egyenes tengely vezetett a várkaputól a csarnok bejáratáig. A csarnok azonban nem volt a fő tömb mértani középpontja, és bejárata mindenképpen excentrikus volt. A várkapu, még ha a külső homlokzat közepén volt is, nem választott el egyenlő nagyságú részeket. Angliában és Németországban is igen szép változatokat eredményezett ez a zavartalan növekedés. Szigorú értelemben vett esztétikai tulajdonságai azonban kétségtelenül nem érnek fel Harlechhel.

Hasonló változásokra bukkanunk, ha a tizenharmadik századi angol székesegyházat összehasonlítjuk a tizenötödik századi angol plébániatemplommal. Mindez főként a társadalmi fejlődés függvénye. Új osztály jött létre: az az osztály, amely Németországban és Németalföldön számtalan pompás plébániatemplomot emelt; ehhez az osztályhoz tartoztak Franciaországban a buzgó királyi biztosok, mint amilyen Nogaret-i Vilmos volt, Itáliában a Medi-

103 Penshurst, Kent, várkastély, megkezdve valószínűleg 1341-ben



ciek, valamint barátaik és versenytársaik, Észak-Németországban pedig a Hanza-szövetség vezetői. Angliában Oroszlánszívű Richárd uralkodott, amikor Lincolnt és Wellset tervezték, és – Róma elnevezésével élve – a Szentéletű III. Henrik ült a trónon, amikor Salisburyt és az új Westminster Apátságot építették. A túlságosan pápista politika ellen küzdő angol nemzeti ügy bajnoka, Simon de Montfort, akkor lázadt III. Henrik ellen, amikor a lincolni székesegyházhoz hozzáépítették az Angyalkórust. Alig száz év elteltével III. Edward, akit 1327-ben koronáztak meg és 1377-ig élt, szívesen fogadta a megtiszteltetést, hogy a londoni szabókalmár céh, vagyis a London belvárosában működő posztókereskedő céh tagjává választották. Ez igen sokatmondó tény, kivált ha a németalföldi, a német, a toszkánai és a katalán kereskedelmi és ipari fejlődés tükrében nézzük. Angliában III. Edward korában rohamosan fejlődött az üzleti vállalkozó szellem. Flamand takácsokat hívtak az országba, és a kereskedelmi érdekek igen fontos szerepet játszottak a százéves háború eseményeiben. Hatalmas tőkét halmoztak fel a Dick Whittington és John Poulteney szabású férfiak, akik közül az utóbbinak Penshurst volt a vidéki kastélya. Igen, a késő középkori udvarházak nagy részének, bármily hihetetlenül hangzik is, kereskedők vagy leszármazottaik voltak a tulajdonosai. A rózsák háborújában megtizedelődött az ősi arisztokrácia, az újjgazdagok aránya rohamosan nőtt az ősnemesség rovására, míg végül a tizenhatok tanácsában, amelyet VIII. Henrik nevezett ki régensül kiskorú fia mellé, egyetlen egy főnemes sem akadt, akinek tizenkét esztendőnél öregebb lett volna az armálisa.

1500 körül tehát a király és a városok voltak a művészet legtevékenyebb pártfogói. 1291 és mintegy 1350 között építtette a király a westminsteri palota Szent István-kápolnáját, amely 1834-ben leégett. A fennmaradt rajzok tanúsága szerint igen jelentékeny épület lehetett. A tizenötödik században VI. Henrik és VII. Henrik építtette az etoni kollégiumi kápolnát (1441-ben kezdték meg), a King's College kápolnáját Cambridge-ben (1446–1515), VII. Henrik és VIII. Henrik Windsorban a Szent György-kápolnát (1481-től), VIII. Henrik pedig a VII. Henrik-kápolnát a Westminster Apátság keleti oldalán (1503–1519). Igen egyszerű külsejű és alaprajzú épületek ezek, de bővelkednek mesterien kivitelezett díszítményekben. Különösen feltűnő a kontraszt Cambridge-ben. Téralkotó géniuszra nemigen volt szükség ennek a hosszú, magas, keskeny, láda formájú kollégiumi kápolnának a megtervezéséhez.



104 Windsor-kastély, Szt. György-kápolna, megkezdve 1481-ben

Egyáltalán nem különül el a főhajó és a szentély. Ismétlésekbe bocsátkozik a díszítés: huszonnégy ízben alkalmazták ugyanazt az ablakművet, ugyancsak a legyezőboltozat falmező-motívumát is. Ezeknek az épületeknek tervezői és használói józan eszű és büszke férfiak voltak, s bátorságban nemigen maradtak el a katalánok mögött. És mégis sikerült – s itt a korabeli német templomokéhoz hasonló problémával találkozunk – ezt a gyakorlatias, józan szellemet egyesíteni a misztikummal, a csaknem keletiesen buja díszítéssel. A hajó nyugati végén állva alig tudjuk felfogni azt a fejlett gazdaságosságot, amellyel ezt a dús hatást elérték. A legyezőboltozat, már ahol ilyet alkalmaztak, kiváltképpen alkalmas



a pazar bőség légkörének felidézésére. Márpedig ez igencsak racionális boltozatfajta; hajlandók vagyunk azt feltételezni, hogy egy technikus találmánya. A káptalanházak boltozatképzéséből ered, és abból, amivé ezek fejlődtek – pálmalevélszerű bordakötegek terülnek szét a súlyos zárkövel ellátott gerincborda irányában a kóruson (tizennegyedik század eleje), azután pedig Exeter főhajójában. Ez volt a „decorated style” legmerészebb pillanatának térbeli vívmánya. Azután következett a függélyes stílus, amely mindent rendszeresítette és megszilárdította, megint csak először Gloucesterben, a kerengő keleti oldalán (1357 után). Minden borda azonos hosszúságú, egyenlő távolságra vannak egymástól, azonos a hajlatuk, az ívmezőkben mindenütt keretezett beosztást alkalmaznak – így változik az exeteri pálmalevél-boltozat a gloucesteri legyezőboltozattá.

A kis méretű kerengő után magas és széles főhajóban alkalmazni a legyezőboltozatot – ezt látszólag csak a késő tizenötödik században kockáztatták meg. Valamivel később, a tizenhatodik század első éveiben, Bury St. Edmunds építész, John Wastell, legyezőboltozatot alkalmazott a King’s College kápolnájában. Nem volt királyi építész, és mégis királyi megbízást kapott: ez azt bizonyítja, hogy a kiváló építészeknek növekedett a híre és becsülete. Mindamellet az építőmesterek képzése ugyanolyan volt most is, mint, mondjuk Villard de Honnecourt-é. Nézzük például egy kitűnő késő tizennegyedik századi építőmester példáját: Henry Yevele (megh. 1400), a királyi építkezések mestere változatlanul inkább sikeres londoni pallérnak, építési vállalkozónak és a londoni építőcéh köztiszteletben álló tagjának látszik, semmint modern értelemben vett királyi építésznek. Egy fennmaradt okiratban neve Chauceré mellett szerepel, egy másikban Dick Whittingtoné mellett. Magunk előtt látjuk a mestert tekintélyes, szőrmével bélelt köpenyében (mellesleg ez is a királytól húzott fizetésének volt része), a London Bridge környéki St. Magnus-beli házában vagy két kenti udvarháza egyikében. Keze művéből fennmaradt a Westminster Apátság főhajója – már előbb említettük mint egy közel 150 évvel régebbi stílus különös utánzatát – és a Westminster Hall falazata (1394–1402). Az efféle férfiak, céhük kiválóságai, testvéri szövetségek tisztségviselői építették az angol és németalföldi városok, a Hanza-városok, az olasz városok céh- és városházait. Ha végigsétálunk Louvain, Ypres, Malines és más hasonló városok utcáin, akkor mérhetjük csak fel a középkori kereskedelem

fontosságát. A flamand épületek közül a legpompásabb az ypres-i Posztócsarnok volt, amelyet a tizenharmadik század végén kezdtek építeni – ez a négyszögletes, lenyűgözően méltóságteljes épület sajnos jóformán teljesen elpusztult az első világháborúban. A későbbi városházák – Bruges, Gent, Brüsszel, Louvain, Oudenaarde, Middelburg stb. –, ha kevésbé ridegek is, de éppoly gőgösök. Olaszországban a padovai Palazzo della Ragione (1306-tól) párját ritkítja méret tekintetében, a sienai városháza (1288–1309) a szabályos kompozíció és a toronymagasság terén, a velencei Doge-palota pedig (kb. 1345-ből kb. 1365-ig; a Piazzettára néző szárny: 1423–1438) kiemelkedik pompában.

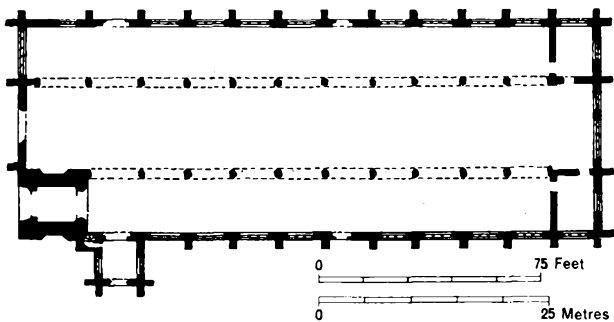
A templomépités terén a városok hatalma a plébániatemplomok már említett jelentékeny szerepében és méretében nyilvánul meg. Tornyaik a késői gótikus építészet kiemelkedő jellegzetességeihez tartoznak: már nem csoportosan épülnek, mint ahogyan az érett gótika kiegyensúlyozott szemlélete megkívánta, hanem egyes toronyok szöknek fel sosem látott magasságba. A legmagasabb középkori toronysisak – 192 m – az ulmi Münsteré, amely szintén plébániatemplom. Az antwerpeni székesegyházé – ugyancsak plébániatemplom – 93 m magas.²³ Az angliai Louth tornya 91,4 m magas, Bostoné 90 m. Az angol grófságokban épített templomok toronytípusai végtelenül változatosak, meglepő ellentétben az alap- és homlokzatképzés viszonylagos egységével – legalábbis az azonos időszakban épült templomoknál. Némelyik nagyobb területet foglal el, mint nem egy katedrális. Valamennyi közt a leglátványosabb a bristoli St. Mary Redcliffe. Virágzó kisvárosok – Long Melford, Lavenham, a suffolki Aldeburgh, Blythburgh és sok más – akkora plébániatemplomokat építettek, ahol az egész helyi lakosság összegyűlhetett, és még a környező falvak népének is jutott hely. Yorknak a második világháborúig huszonegy középkori temploma maradt fenn a székesegyházon kívül; Norwichban a mai napig is harminckét középkori plébániatemplom van.

Ahol a fennmaradt templomokat nem bontották le, ott kibővítették, a mellékhajókat kiszélesítették, a főhajókat megemelték, a régihez új mellékhajókat vagy kápolnákat építettek, és az eredmény a legtöbb angol plébániatemplomnál: festői, szabálytalan, felelőtlen alaprajz és homlokzat. Míg azonban az efféle templomok híven tükrözik városuk történetét az angolszász időktől a Tudorkorszakig, valójában egyetlen meghatározott korszak esztétikai befogását sem képviselik. A tizenötödik század Angliája szemében a



106 Swaffham, Norfolk, fa fedélszék, 1454 vagy később

King's Lynn-i St. Nicholas volt az iskolapéldája egy virágzó város főplébániatemplomának. A templomot eredetileg 1414-től 1419-ig építették, kényelmes kápolnának szánták. Egyetlen terv szolgált az egész épülethez, és ez éppolyan egyszerű volt, mint a korabeli királyi kápolnáké. $49,4 \times 21,3$ m területű négyszög, ez foglalja magába a főhajót, a mellékhajókat és a mellékhajós szentélyt. A nyugati és keleti részek között nincs szerkezeti tagolás. A külső egyhangúságát csupán a torony szakítja meg, amelyet egy előző épülettől vettek át, valamint az oszlopos előcsarnok és a kissé kitüremplő apszis. Ez a zömök egyhangúság kétségtelenül a szerze-



107 King's Lynn, St. Nicholas, 1414-1419

tesi építészetnek köszönhető izlésváltozást tükrözi. Nyilvánvaló összhangban van a német templomkülsők stílusával. Bent azonban semmit sem láthatunk a nürnbergi romantikából az olyan templomok esetében, mint a King's Lynn-i St. Nicholas, a két coventryi plébániatemplom, vagy a hulli Holy Trinity. Ragaszkodnak a hagyományos bazilikális belsőhöz, a pillérek vékonyak, a párkányok merevek, a mérművek a kemény függélyes stílust tükrözik. Nem marad sejtelmes félhomályban egyetlen zug sem, nincsenek lélegzetelállító távlatok. A késő gótikus tervező fantáziája az angol plébániatemplomokban a fa szentélyrekesztők és fedélszékek terén nyilvánult meg. Eredetileg szinte elképzelhetetlen bőségben választották el osztófalak a főhajót a szentélytől, mellékhajó-kápolnákat főhajó-kápolnáktól, és a számos céhkápolnát a nyilvános terektől. A legdúsabban díszített osztófalakat egyrészt Devonban, másrészt Kelet-Angliában találjuk. Ám az angol plébániatemplom legnagyobb dicsősége a fedélszék, amelyet csakoly merészen szerkesztett meg az ács, mint a gótikus kőboltozatot a kőműves, és szemre is éppoly bonyolult és technikai szempontból lenyűgöző, mint bármely külső támívrendszer egy székesegyház keleti oldalán. Sokféle típussal találkozunk: kötőgerendás fedélszék, gyámíves fedélszék, gyámgerendás fedélszék (Westminster építésénél ezt alkalmazta Yevele kollégája, Hugh Herland királyi ácsmester 1380-ban), kettős gyámgerendás fedélszék és mások. Mind közül a legelmésebb a Needham Market-i mellékhajó nélküli templom fedélszéke, amely látszatra olyan, mintha teljes háromhajós épület lebegne a fejünk fölött, mindenféle látható alsó támasz nélkül. A kontinens szégyenszemre elmarad a hajóépítő





109 Ypres, Posztócsarnok, kb. 1260–1380

nemzet mögött. Ezek a fedélszékek igencsak emlékeztetnek a felfordított hajógerincre.

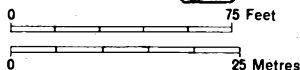
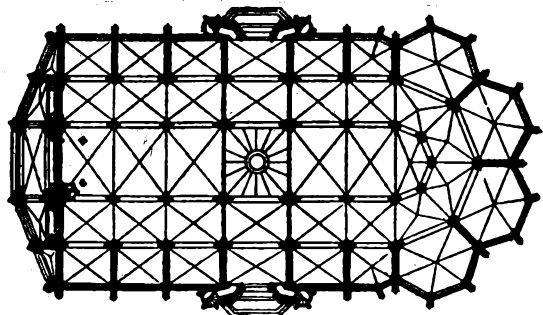
Az efféle tetőszerkezetek révén igen nagy az angol templomok szerkezeti gazdagsága. Ha azonban részleteikben vesszük ezeket szemügyre, mihelyt összehasonlítjuk őket a korabeli francia, német, spanyol és portugál munkákkal, éles, inas, szögletes a szarufák, szelemenek és dúcok kemény vonala; olyannyira angolok, mint a gloucesteri kórus bordái és az Earl's Barton-i torony díszítése.

Mert még Franciaországban is elfogadtatta a tizenötödik század azokat az elveket, amelyeket Angliában az érett gótika „díszítő stílusa” képviselt. A tizenharmadik század klasszikus gótikus székesegyházainak oly nagy volt a meggyőző ereje, hogy aránybeli jellegzetességeik, négysüveges bordás boltozatuk, beüvegezett trifóriumai még a tizennegyedik, sőt a tizenötödik században is általánosan elfogadhatók voltak. A díszítés ugyancsak másodrendű maradt, és a mérmű lényegében geometrikus. Csak később talált kedvező fogadtatásra a kettős hajlat és az összefonódó vonalak szabad lebegése. Az eredményként létrejövő stílus francia megjelölése: *flamboyant*. Korai megnyilvánulásai a burgundiai hercegek



110 Velence, Doge-palota, kb. 1340–1438

dijoni palotájában egy kandallópárkány-dísz és a gyönyörű áttört válaszfal Poitiers-ben, Berry herceg nagy csarnokának baldachinos emelvénye előtt, mindkettő a késői tizennegyedik századból, azaz két-három generációval később, mint amikor a hasonló formák nagy divatja uralkodott Angliában. Eldöntetlen kérdés, hogy Franciaország Angliától nyerte-e ihletét. A flamboyant stílus legnagyobb megnyilvánulásai többnyire Normandiában és a környező vidékeken találhatók, de kitűnő flamboyant homlokzatok vannak Franciaország más részeiben is (Vendôme), és szentélyrekesztők és egyéb hasonló díszítő elemek mindenfelé bővelkednek fennhéjázó, túltengő flamboyant ornamentikában. Téralkotás tekintetében ekkor nem lényeges a franciák szerepe. La Chaise Dieu csarnoktemplomát 1342 körül kezdték építeni. A párizsi St Séverin 1489–1494-es keleti oldala is csarnok típusú. Belül homorú oldalú pillért látunk, sőt még egy csavart pillért is, csak úgy, mint némely késői gótikus német csarnoktemplomban. A roueni St Maclou homlokzata – 1500–1514-ben építették hozzá az 1434-ben megkezdett templomhoz – hamisítatlan késői gótikus rézsútos forma, átlókat alkalmazva a hármas kapuzat klasszikus



III Rouen, St Maclou,
megkezdve 1434-ben

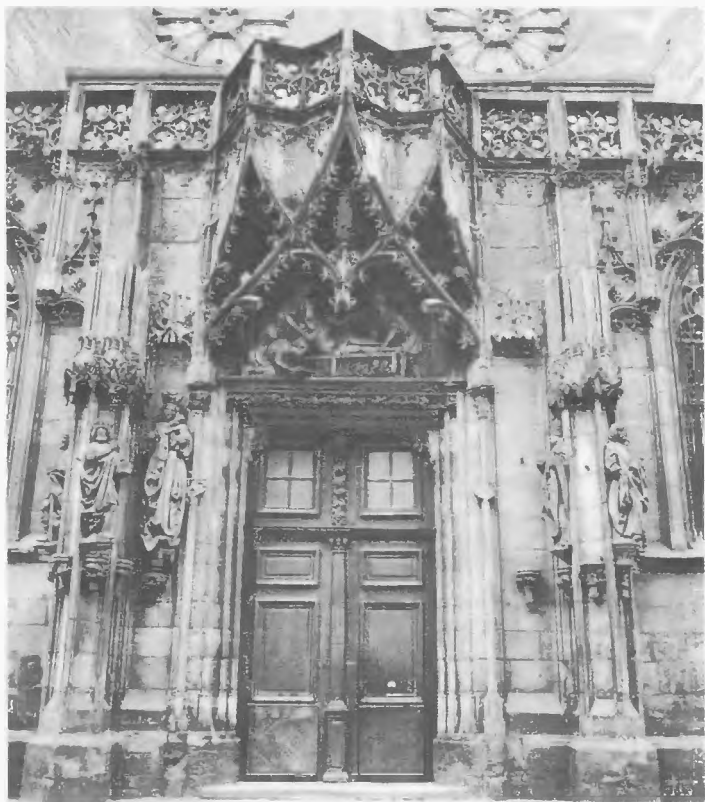
paralelizmusában. De még itt is vannak a keleti oldalon körüljáró és sugárirányú kápolnák, mint St Séverinben is.

Ami Spanyolországot illeti, elég egy összehasonlító pillantást vetnünk bármely angol plébániatemplomra vagy akár a King's College kápolnájára, és, mondjuk, a valladolidi Szent Pál-templom homlokzatának díszítményeire (kevésbé 1486 után kezdte építeni valószínűleg Kölni Simon), hogy felmérjük az ellentétet az angol fegyelem és a spanyol szertelenség között. Helyettesítsük a strasbourg-i székesegyház Szent Lőrinc-kapuját a valladolidiéval, máris éppoly szembeszökően feltárul az angol–német ellentét. Elmondhatjuk, hogy a német késői gótika díszítése csakoly szélsőséges, mint a spanyol, s ez már csak azért sem meglepő, mivel Németország és Spanyolország, ellentétben Franciaországgal, Angliával és Itáliával, az európai kultúra szélsőségeit képviseli. Mindamellet nyilvánvaló különbségek vannak a spanyol és a német díszítőművészet között. A mohamedán időktől fogva Spanyolország szenvedélyes igyekezettel töltögette ki a nagy felületet szorosan szőtt, kétdimenziós ornamentikával. A németek is osztoznak ebben a *horror vacuū*-ban, de az ő ornamentikájuknak mindig van bizonyos térbeli különössége. Ez összeköti a német késői gótikát a német rokokóval, mint ahogy a tizennyolcadik század közepéről való granadai káptalanház sekrestyéjének (l. 250. o.) lapossága és eszeveszett mozgalmassága már benne rejlik a valladolidi homlokzat némely részletében. Valladolidban nincsenek uralkodó motívumok. A figurális szobrászat kis méretű. Számárhát-ívek és ún. Tudor-ívek (azaz nyomott csúcsívek) követik egy-

mást. A háttér tetőtől talpig mintázott, és a mintázat minden egyes szalagpárkány-sorral változik. Ez az együttes valósággal tüskés bozótnak tűnik, ha összehasonlítjuk az erős és tiszta angol függélyes stílussal. Nem is lehet vitás, hogy a két ország közül melyikben hódíthatott teret a puritanizmus, és melyik válhatott a barokk katolicizmus bástyájává.

A késői gótikus tombolás azonban Portugáliában érte el tetőpontját I. Manuel király (1495–1521) látványosan virágzó uralkodása alatt. A manueli díszítés egyes helyeken – Batalha, Tomar – vérlázítóan dús; formák túlburjánzása olykor, úgy tűnik, rákféle tenyészetekből, máskor a trópusi vegetációból kölcsönzött motí-

112 Strasbourg, székesegyház. Szt. Lőrinc-kapu, 1496 körül

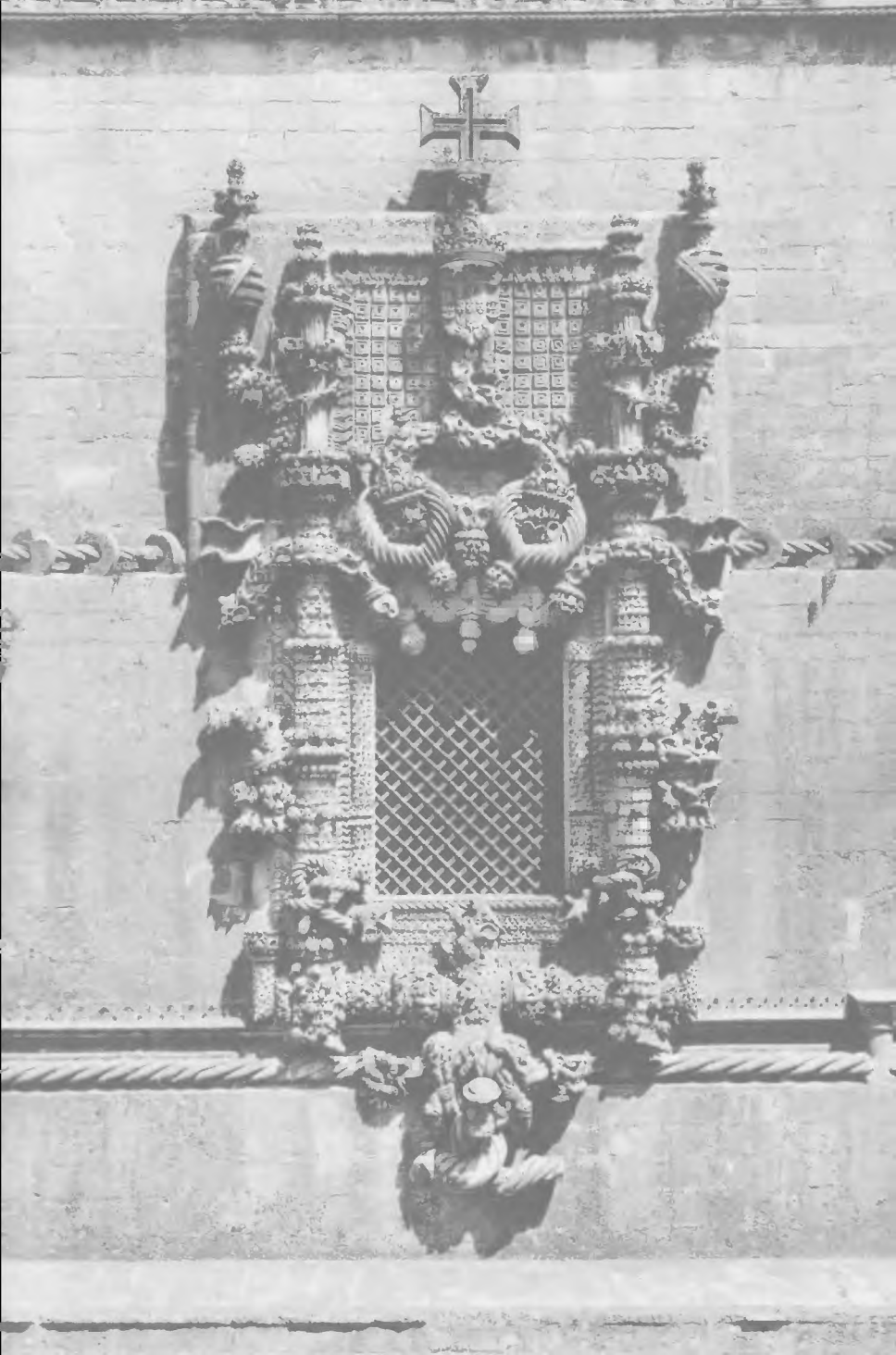




113 Valladolid, Szent Pál-templom, nyugati homlokzat, elkezdte 1486 körül
Kölner Simon mester (?)

vumokkal. Sokhelyütt spanyol és francia ihletés érzik a portugál díszítéseken, de itt csak India, a portugál India az egyetlen kínáló párhuzam. Amennyiben ez az összefüggés helytálló, úgy ez a nyugati történelemben az első példa a nem európainak az európai építészetre gyakorolt hatására.

Semmiféle hatás nem érvényesülhet azonban, ha a másik fél elzárkózik előle. Ha a Pireneusi-félsziget országait már nem szállta



volna meg a túlzott diszités szenvedélye, nem hallották volna meg a gyarmatok művészetének szavát sem. Amikor Kelet-India holland gyarmat lett, stílusa idővel valóban hatni kezdett a holland bútorokra, s ennek révén tettek szert sajátos barokk pompájukra; az építészek viszont bölcsen tartózkodtak tőle. A tizenhetedik század hollandjai sosem tudták volna azt csinálni belőle, mint a portugálok, abban a történelmi pillanatban, közvetlenül mielőtt a késő középkor díszítő képzeletét igába fogta volna a reneszánsz.

Másrészt viszont a reneszánsz sem találhatott volna talajra olyan országban, amely annyira tobzódott az ornamentika kilengéseiben, mint Spanyolország és Portugália, vagy oly merészen hatolt be a téralkotás rejtelmeibe, mint Németország. Itáliában így egyáltalán nincs késői gótikus stílus, a milánói székesegyház kivételével, amelyet 1387-ben kezdtek építeni, s amelyet számtalan francia és német szakértő látogatott meg és vett szemügyre, ha mégoly sikertelenül is.

A késői gótika hiánya Olaszország központi – építészetiileg központi – részeiben hathatós illusztrálása a ténynek, hogy a tizenötödik századra már többé-kevésbé stabilizálódott Európa jelenlegi természetes felosztása. A román stílus nemzetközi volt, helyi változatokkal, éppúgy, ahogy a német-római birodalom és az egyház nemzetközi erő volt a tizenegyedik és tizenkettedik században. Azután a tizenharmadik században Franciaország nemzetté lett, és megalkotta a gótikus stílust.

Németország átvészelte az interregnum válságát, s a korábbi nemzetközi politika helyett a nemzeti politika útján haladt tovább. Hasonló elhatározásra jutott ugyanakkor Anglia is, míg Itáliában a sok kis városállam egészen másfajta fejlődésnek indult. Francia divatként terjedt el a gótika Németországban, Spanyolországban, Angliában és Itáliában. Kezdetben jöttek a cisztercita klastromok, a nyomukban következett Köln, Burgos és León, Canterbury és II. Frigyes Castel del Montéja (l. 122. o.). Már II. Frigyes olasz épületein is tiszta antik oromzatok jelentkeznek az újmódi francia bordás boltozatok szomszédságában. II. Frigyes Capuai Kapujának római motívumaira északon sehol sem találunk példát, délen is csak Niccolò Pisano szöszékein. Niccolò Pisano az első nagy olasz szobrász, akinek művészetében az olasz jelleg uralkodik a nemzetközi vonások fölött. Korának szobrászati stílusát statikusabbá, harmonikusabbá alakította – az efféle átalakításra csak a gótikus építészetben találunk példát. Már említettük a szerzetesrendek



szerepét ebben a változásban. Széles, levegős, mellékhajó nélküli csarnokaikban nincs semmi *excelsior*. A mellékhajós nagy templomoknak, mint a firenzei Sta Maria Novellának és Sta Crocénak, olyan széles árkádjai és oly kis mélységű mellékhajói vannak, hogy a terek statikus egységét alig zavarja meg valami. A firenzei székesegyház – amely székesegyház, de a gyapjúkereskedők céhének felügyeletével épült „Firenze községének és népének tiszteletére” – ugyanebbe a családba tartozik. Vaskos talapzatú, súlyos fejezetű pillérei nem mutatnak felfelé. A megszakítás nélküli párkány erős vízszintes hangsúlyt jelent. A keresztboltozatok kupola alakúak, és szakaszonként tisztán elkülönülnek. Tisztaságot fejeznek ki a falak és boltozatok fehérre meszelt háttéréből kiemelkedő sötét szerkezeti elemek is.

A tisztaságot segíti ezenkívül a keleti részek kompozíciója: centrális elrendezés, főhajó- és mellékhajó-szélességben négyezettel (mint Elyben), azonos alakú keresztházakkal és szentéllyel, melyek egy nyolcszög öt oldalával zárulnak. Ezt a monumentális, tágas és áttekinthető elrendezést még az első építész, Arnolfo di Cambio tervezte, aki 1296-ban kezdte el az épületet, majd még monumentálisabbá fejlesztette az a művészcsoporthoz, amelyben jelen volt a tanácsadóként meghívott két festő, Taddeo Gaddi és Andrea da Firenze is, majd végül Francesco Talenti fejezte be 1367 után, némi változtatással.

Az északról érkező utas bizonyára csodálatosan nyugodtnak és derűsnek látta a tizennegyedik század itáliai templombelsőit. Mint láthatjuk, csakis itt foganhatott a reneszánsz stílus, itt, a római hagyományok földjén, a nap, a kék tenger, nemes hajlatú dombok, szőlőskertek és olajligetek, pína erdők, cédrusok és ciprusfák hazájában.

A gótikus stílust Suger St Denis-i apátnak, két francia király tanácsosának alkották meg – a reneszánszt firenzei kereskedőknek, az európai királyok bankárainak. A virágzó déli kereskedő köz-társaságok kedvező atmoszférájában alakult ki az új stílus 1420 tá-ján. A Medici-üzletháznak fiókjai voltak Londonban, Bruges-ben és Gentben, Lyonban és Avignonban, Milánóban és Velencé-ben. Firenzének 1296-ban, 1376-ban és 1421-ben egy-egy Medici volt a polgármestere. 1429-ben Cosimo Medici lett az üzletház feje. Alig száz esztendő múltán egy másik Medicit Toszkána első nagyhercegévé avattak. De Cosimo, akit Firenzében a Haza Aty-jának neveztek, és unokája, Lorenzo il Magnifico, csupán városuk polgárai voltak, még csak nem is viseltek semmiféle kitüntető vá-rosi tisztséget. A Medicieknek és a többi nagyvonalú kereskedő-nek, a Pitti, a Rucellai és a Strozzi család tagjainak köszönhető, hogy a reneszánsz szívélyes fogadtatásra talált Firenzében, majd olyan csodálatra méltóan egységes akarattal fejlesztették harminc vagy negyven éven át, még mielőtt Itália más városai – s még ke-vésbé a külföld – felfogták volna jelentőségét. Toszkána fogékony-ságát az új eszme iránt azonban nem magyarázhatjuk csupán tár-sadalmi okokkal. Flandria városainak a tizenötödik században egé-szen hasonló volt a társadalmi struktúrája, bizonyos mértékig Londoné is. Németalföld stílusa mégis a flamboyant késői gótika volt, Angliáé pedig a függélyes stílus. Firenzében viszont sajátos társadalmi helyzet találkozott a táj és a nép sajátos alkatával és sa-játos történelmi hagyományával. A toszkán helyi és nemzeti jel-leg első kifejezését az etruszk művészetben látjuk. Később, a ti-zenegyedik és tizenkettedik században is tisztán jelentkezett – gondoljunk a S. Miniato friss és kecses homlokzatára, a tizen-negyedik században pedig a tágas, felszabadultan levegős gótikus templomokra, mint a Sta Croce, a Sta Maria Novella, a Sta Maria

del Fiore. Egy virágzó kereskedőállam természetesen inkább világi eszmékhez vonzódik, mint a földöntúlihoz; a tevékeny élethez, nem a meditációhoz; a világossághoz, nem a homályhoz. És mert az éghajlat tiszta, friss és egészséges, az itt élő nép gondolkodása is tiszta, friss és büszke, következésképpen itt fedezték fel újra a klasszikus Róma tiszta, büszke és világias szellemét; itt történhetett meg, hogy nem került ellentmondásba a keresztény hittel; hogy szépségeszménye a képzőművészetek és az építészet területén kellő visszhangra talált; hogy megértették nagyságát és emberiségét. A római múlt művészeti és irodalmi emlékeinek töredékei mindvégig megvoltak és sosem merültek teljesen feledésbe. De csak a tizennegyedik században vált lehetővé az antik világ kultusza. Petrarca – a modern idők első koszorús költője, ki 1341-ben a Kapitóliumon nyerte el koszorúját – Toszkána szülőtte volt, hasonlóképpen Boccaccio is, és Leonardo Bruni, Platón fordítója. A Mediciek megbecsülték a filozófusokat, házuk meghitt körében látták vendégül őket, tisztelték a költőket, és maguk is verseltek – a művészeket a középkoritól teljesen eltérő szemlélettel fogadták. A művésznek s a géniuszt megillető tiszteletnek modern felfogása ugyancsak Toszkánában született.

Hét évvel Petrarca római megkoszorúzása előtt Giotto-t, a festőt választották Firenze városának és katedrálisának vezető építészévé, mivel a kinevezésért felelős polgári testület úgy vélekedett, hogy a város építésze mindenekelőtt „hírneves férfiú” legyen. És pusztán azért, mert hitték, hogy „mind az egész világon nálánál jobb sem ebben, sem másféle dologban nem találhatik”, őt választották, holott nem is volt építész. Vagy hatvan év elteltével, mint tudjuk, két festő is volt az összehívott szakértők között, akik a firenzei katedrális befejezéséhez készített tervekről döntöttek. Ezek az események új korszak kezdetét jelzik az építészet szakmai történetében, ahogyan Petrarca megkoszorúzása új korszakot nyitott az írók társadalmi helyzetének történetében. Ezentúl – és ez különösen jellemző a reneszánszra – a nagy építészek többnyire nem az építészet tanult mesterei közül kerültek ki. És ettől az időtől kezdve a nagy művészek erkölcsi és anyagi megbecsülésben részesültek a maguk mesterségének területén kívül is – pusztán azért, mert nagy művészek voltak. Cosimo Medici volt talán az első, aki „isteni” jelzővel illetett egy festőt tehetsége elismeréséül. Később ez a jelző kíséri általánosan Michelangelo nevét. S ő, a szobrász, festő és építész, a munka megszállottja, a magát sosem kímélő em-

ber, mélységesen hitte, hogy e jelző méltán megilleti. Amikor úgy érezte, hogy a pápa egyik szolgája megsértette a Vatikán előszobájában, sarkonfordult és otthagya Rómát, habozás nélkül feladva állását, és megüzente a pápának, hogy ha szüksége van rá, ám keresse meg. Leonardo da Vinci épp ez idő tájt alkotta meg elméletét a művészet eszményi jellegéről. Bizonyítani kívánta, hogy a festészet és az építészet is szabad művészet, nem pedig mesterség, ahogyan a középkor értelmezte. Ez az elmélet kétoldalú: újfajta magatartást követel egyrészt a megbízótól a művész iránt, másrészt a művésztől tulajdon munkája iránt. A humanista tudósok és írók csak azt a művészt tekintették magukkal egyenrangúnak, aki hivatását akadémikus szellemben fogta fel, azaz kutatta a művészet törvényeit.

Leonardónak nincs sok mondanivalója az antikvitásról. De az antikvitás egyetemes vonzóereje mind esztétikai, mind társadalmi téren megnyilvánult; esztétikailag úgy, hogy a római építészet és díszítőművészet vonzotta a tizenötödik század művészeit és művészetpártolóit, társadalmilag pedig azért, mert a római múlt tanulmányozása csupán a művelt emberek számára volt elérhető. Így történt, hogy a művész és az építész odaadással tanulmányozta az antik művészetet, és már nem érte be a régi módszerrel, amely szerint mestereitől megtanulván a szakmai fogásokat, a hagyományok szellemében és a maga képzelőerejének megfelelően fejlesztette tovább művészetét. Persze nemcsak gyönyörűségből tanulmányozták az antik művészetet, hanem mert társadalmi elismerést is hozott számukra. Az antikum újjáéledése olyan erőteljes hatást keltett a tudósokban a tizenhatodik századtól a tizenkilencedik századig, hogy az egész korszakot az újjászületés – *rinascita* vagy *renaissance* – korának nevezték. Kezdetben az írók e fogalom használatánál a művészet és az irodalom általános értelemben vett újjászületésére gondoltak. Ám a tizenkilencedik században, amely a korlátlan stílusfelélesztés százada, a hangsúly a római formák és motívumok utánzására került. Ha ma megvizsgáljuk a reneszánsz alkotásokat, fel kell tennünk a kérdést, vajon valójában az antik iránti újfajta magatartás jelenti-e módszerük lényeges újdonságát.

A legelső reneszánsz épület Filippo Brunelleschi Lelencháza (Ospedale degli Innocenti), amelyet 1421-ben kezdtek el. Brunelleschi (1377–1446) eredetileg ötvösmester volt. Mégis rá esett a választás, hogy befejezze Firenze székesegyházát, felépítve a négyezeti kupolát, amely tisztán gótikus jellegű szerkezeti és formai

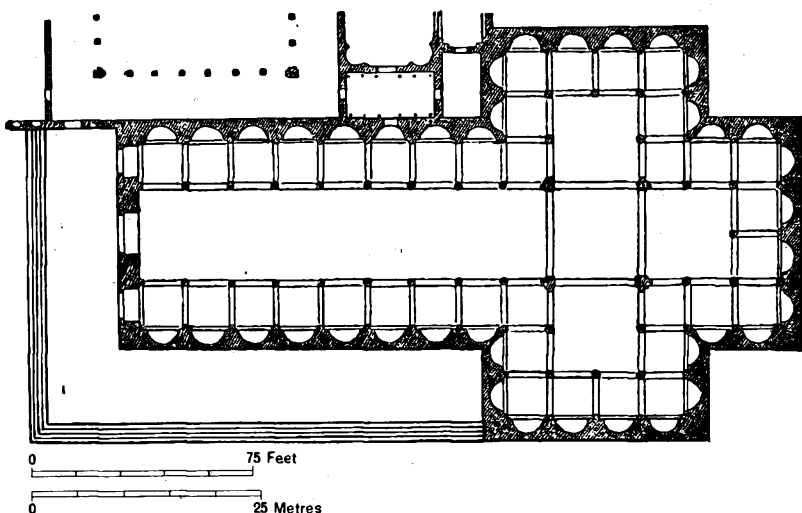
remekmű. Mindamellet egyidejűleg megtervezte a Lelencház merőben más szellemű homlokzatát, földszintjén karcsú korinthuszi oszlopokkal és tágas, félkörívű árkádnyílásokkal, amelyek elegendő napfényt és meleget engednek a loggia mélyére. Az emeleten tágasan elosztott, szerény méretű, enyhe kiülésű oromzattal záródó négyszögletes ablakok vannak, pontosan a földszinti ívek tengelyében. Az ívek közötti falmezőket Andrea della Robbia színes terrakotta medalionjai töltik ki, a híres pólyásgyerekek – olcsó másolatukat mindenféle nagyságban árusítják a firenzei emléktárgy-kereskedők. A földszintet az emelettől finom léptékű architráv választja el. Az ablakok fölötti oromzat biztosan római motívum. Úgy tűnik, a korinthuszi oszlop is az. De az ilyen karcsú oszlopokon nyugvó ívek egyaránt különböznek – mondjuk – a Colosseum ívezetétől és a gótikus árkádoktól. Forrásuk és a homlokzat több más motívumának eredete is a S. Miniato, a SS. Apostoli és a Baptisterium toszkán protoreneszánsza, vagyis Firenze tizenegyedik és tizenkettedik századi építésze – és semmi egyéb. Ez igen jelentős tény. A toszkánok – természetesen nem tudatosan – úgy készültek föl a római stílus fogadására, hogy először visszatértek saját, román kori protoreneszánszukhoz.

116 Firenze, Lelencház (Ospedale degli Innocenti), elkezdte 1421-ben Filippo Brunelleschi, befejezte 1445-ben Francesco della Luna



Brunelleschi templomainak a múlttal való kapcsolata is igen hasonló. A S. Spirito, amelyet 1436-ban tervezett, bazilika, köríves árkádokkal és síkmennyezettel; azt mondhatjuk, hogy általános jellemzőiben román stílusú. Viszont római a korinthuszi oszlopok lábazata és fejezete, valamint a vállkő, amely háromrészes főpárkányt mintáz; ezek kifogástalan megformálása és eleven szépsége meghaladja a protoreneszánsz építészeinek képességét. A mellékhajók különös fülkéi is rómaiak, bár megoldásuk igen eredeti. Míg azonban az említett motívumok nyomon követhetők a középkorig vagy az ókorig, az általuk teremtett térbeli hatás tökéletesen új, és a korai reneszánsz minden derűjével rendelkezik. A főhajó magassága éppen kétszerese a szélességének. A földszint és a bazilikálisan kiemelt falrész azonos magasságú. A mellékhajók négyzetes térszakaszokból állnak, a szélesség ezeknél is a fele a magasságnak. A főhajó pontosan négy és fél négyzetnyi hosszúságú, és a páratlan félszakasz elrendezésére speciális módon került volna sor, melyről rövidesen szólunk. Ha végigsétálunk a templomon, nem rögzítjük mindjárt tudatosan ezeket az arányokat, mégis határozottan hozzájárulnak a templombelső keltette derűs rend hatásához. Nehéz manapság elképzelni azt a lelkesedést,

117 Firenze, S. Spirito, tervezte Brunelleschi 1436-ban

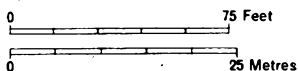
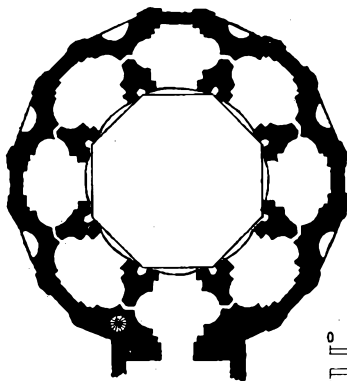
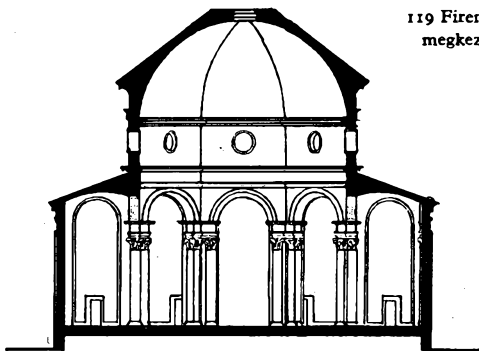




amelyet a korai reneszánsz érzett a tér ilyen egyszerű matematikai arányai iránt. Ahhoz, hogy értékeljük, emlékeznünk kell arra, hogy ez idő tájt – 1425 körül – fedezték fel a festők Firenzében a perspektíva törvényeit. Ahogyan ők már nem érték be a tér tetszőleges megjelenítésével, az építészek is keresték épületeik racionális arányait. A tizenötödik század teret legyőző erőfeszítése csupán a mi korunkéhoz hasonlítható, bár a reneszánsz erőfeszítés eszményi, a mienk pedig anyagi világra vonatkozik. A könyvnyomtatás feltalálása a század közepe táján igen hatalmas térhódításnak bizonyult. Amerika felfedezése a század vége felé csaknem ugyanolyan fontos eredményeket hozott. Mindkét eredményt meg kell említeni a perspektíva felfedezésével együtt, mint a Nyugat tér iránti lelkesedésének kifejezését, amelyre már többször felhívtuk a figyelmet ebben a könyvben, és amely teljességgel idegen az antik világban.

A S. Spirito legfontosabb része ilyen vonatkozásban a keleti oldal alaprajza. Itt ugyanis Brunelleschi – Arnolfo di Cambio és Francesco Talenti módszerét követve – teljesen eltért a román vagy gótikus templomok megszokott kompozíciójától. Ha kelet felé nézünk, úgy érezzük, mintha centrális épületben volnánk, mert a keresztház kialakítása pontosan azonos a kóruséval, mindhárom térrészt mellékhajó veszi körül, és a négyzetet kupola koronázza. Ez a típus megszokott a római kor vallási és világi épületeinél, a firenzei székesegyház és néhány egyéb emlék kivételével azonban igen ritkán fordul elő a középkori keresztény templomok között.

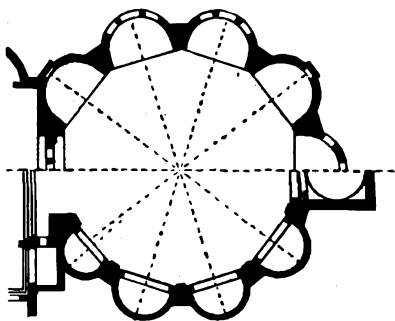
Brunelleschi a nyugati oldalt is úgy akarta befejezni, hogy a centrális jelleget hangsúlyozza a gyakorlati követelmények rovására. Eredeti terve szerint a nyugati részen is folytatta volna a mellékhajót, mint a keleti, északi és déli oldalon. Ebben az esetben a szokásos három bejárat helyett négyet kellett volna elhelyeznie, hogy alkalmazkodjék a belső oldal négy mellékhajó-szakaszához. Mindez rendkívül szokatlan lett volna, áldozat az esztétikai következetesség és a központosító szándék érdekében. Történetesen a S. Spirito elkezdésének évében tervezte meg Brunelleschi az első tisztán centrális reneszánsz templomot, a Sta Maria degli Angelit. Három év múlva félbehagyták az építkezést, és ma csupán a földszinti falak állnak. A tervet azonban tanulmányozhatjuk, és összehasonlíthatjuk a feltehetően elveszett eredeti rajzokról készült hiteles metszetekkel. A Sta Maria degli Angeli tel-



jesen római jellegű, igen tömör épületnek készült, kétségte-
lenül Filippo Brunelleschi római látogatása eredményeként, amely
csaknem teljes biztonsággal 1433-ra tehető. Többi épületének
könnyed, karcsú oszlopai helyett itt erőteljes pillérekhez kapcsoló-
dó pilaszterek vannak a nyolcszög minden sarkán. Nyolc kápolna
övezi a teret, a kápolnákat faltestbe mélyített fülkék bővítik. A ku-
pola római mintára egyrétegű lett volna, tehát nem a gótikus sza-
bálynak megfelelő, amely különálló külső és belső héjazatot szo-
kott alkalmazni. A firenzei székesegyháznál Brunelleschi még ezt
az elvet alkalmazta, itt azonban már semmi sem utal a román stí-
lusra vagy a protoreneszánszra. Ma már nem tudjuk, melyik ró-
mai épület hatott különösen Brunelleschire. A tizenötödik század-
ban még bőségesen voltak olyan épületmaradványok, amelyeket
az építészek lerajzoltak, de azóta nyomuk veszett.

Mindamellett még egy centrális épületet vagy inkább épület-részt kezdtek építeni és fejeztek be röviddel a Sta Maria degli Angeli után, ez pedig egy meglevő római műemlék pontos másolata, Michelozzo di Bartolommeo (1396-1472) 1444-ben kezdte el a középkori SS. Annunziata-templom keleti végén egy nyolc kápolnával vagy fülkével bővített centrális tér építését, pontosan úgy, ahogyan az úgynevezett Minerva Medica-templomnál látta Rómában. Míg tehát Brunelleschi korai műveinél nem győzzük hangsúlyozni az új formák függetlenségét az antik rómaintól, már a harmincas-negyvenes években felfedezték, milyen sokat lehet tanulni Rómától az időszerű esztétikai igények tekintetében. Nagyon jellemző, hogy ez legtisztábban a centrális épületeknél jelentkezik. A centrális terv ugyanis nem túlvilági jellegű, hanem evilági felfogást tükröz. A középkori templom fő törekvése az volt, hogy a hívőt az oltárhoz vezesse. A tökéletesen centrális épületben ilyen mozgás lehetetlen. Az épület teljes hatása csak az egyetlen fókusból nézve érzékelhető. A szemlélőnek ott kell megállnia, és ahogy ott áll, ő maga lesz „minden dolgok mértéke”. Így a templom vallási jelentését emberi tartalom váltja fel. Az ember már nem siet előre, hogy transzcendentális célhoz érjen, hanem élvezi a szépséget, ami körülveszi, és a felemelő élményt, hogy mindeme szépségnek ő a középpontja.

A humanistáknak és patrónusaiknak ember és vallás iránti új magatartását nem is lehetett volna beszédesebb szimbólummal jelképezni. Lorenzo il Magnifico körének egyik legérdekesebb filozófusa, Pico della Mirandola, 1486-ban *Az ember méltósága* címmel tartott előadást. Nem sokkal ezután Machiavelli megírta *A fejedelem* című könyvét, az emberi akarat erő dicsőítésére. Szerinte ez a legfőbb mozgató erő a vallás hatalmával szemben,



120 Fent: Róma, Minerva Medica
Alul: Firenze, SS. Annunziata,
keleti rész, Michelozzo 1444

mely az ő koráig akadályozta a gyakorlati gondolkodást. Majd ismét egy kicsit később Castiglione gróf megalkotta *Az udvari ember* című művét, hogy bemutassa kortársainak az egyetemes ember eszményképét. Az udvari ember, mondja Castiglione, legyen kellemes modorú, elegáns, jó társalgó és jó táncos, mindazonáltal erőteljes és egészséges, jártas a lovagi foglalatosságokban: lovaglásban, vívásban és lovagi tornában. Legyen azonban otthonos a költészetben s a történelemben is, ismerje Platont és Arisztotelészt, értsen minden művészethez, gyakorolja a zenét és a rajzolást. Leonardo da Vinci volt az első a művészek között, aki megfelelt ennek a példaképnek: festő volt, építész, mérnök és muzsikus, korának egyik legtalálékonyabb tudósa és elbűvölő ember. Szemmel láthatólag csak a kereszténység nem foglalkoztatta elméjét. Lorenzo Valla, római humanista valamelyest korábban tette közzé párbeszédes művét – *De voluptate* –, amelyben nyíltan dicséri az érzéki örömeket. Ugyanez a Valla mindeddig példátlan filológiai éleselméjűséggel bebizonyította, hogy az úgynevezett Constantinus-i Adománylevél – ezen az okiraton alapult a világi hatalomra irányuló minden pápai igény – hamisítvány. Mégis úgy halt meg, mint a római Lateráni székesegyház kanonokja. Firenze filozófusai platóni mintára alapították meg akadémiájukat, ünnepnapként tartották számon Platón feltételezett születésnapját, és félig görög, félig keresztény vallást hirdettek; a krisztusi szeretetet elegyítik Platón isteni szeretet-elveivel, amely sóvárgást kelt bennünk az emberi lények lelki és testi szépsége iránt. A Sta Maria Novella szentélyének egyik freskóján felirat tanúsítja, hogy a freskókat 1490-ben fejezték be, „amidőn minden földeknek legkedvesebbje világi javakban, gazdagságban, győzelmekben, művészetben és épületekben dúskálkodott, s bőségnek, egészségnek és békességnek örvendett”. Körülbelül ekkor írta Lorenzo il Magnifico leghíresebb versét, amely így kezdődik:

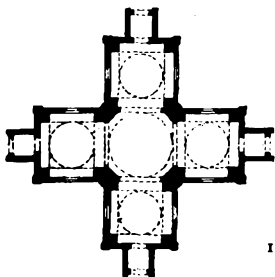
*Quant'è bella giovinezza,
Che si fugge tuttavia.
Chi vuol esser lieto sia;
Di doman' non c'è certezza.*

Ezek a sorok méltán jól ismertek. Azért idézzük itt olaszul a verset, hogy eredeti dallamosságában emlékezzünk rá. Fordításban ezt jelenti:

Csal, maholnap tovaillan
 – ámde szép az ifjúság!
 Most tombold ki virtusát!
 Csalfa holnap hova illan?
 (Rónai Mihály András ford.)

Nos, ezek a férfiak, ha templomot építettek, nem akarták, hogy annak külseje a bizonytalan holnapra emlékeztesse őket, és arra, hogy mi jöhet az evilági élet befejezése után. A jelent akarták halhatatlanná tenni építészetükben. Amikor tehát megbízást adtak templomok építésére, tulajdon dicsőségüknek akartak szentélyt emelni. Az Annunziata keleti rotondája azért készült, hogy megörökítse Firenzében a Gonzagáknak, Mantova uralkodóinak emléket. Ez idő tájt a milánói Francesco Sforza is ilyen templomra gondolhatott. Szándékát Sperandio szobrász 1460 körül készített érme örökítette meg. Az ábrázolt épület tökéletesen szimmetrikusnak tűnik: ötkupolás görög kereszt (a szakkifejezéssel kapcsolatban l. 81. o.), mint amilyen Périgueux és a velencei Szent Márk volt három-négyszáz évvel korábban. A tervet Antonio Filaretének (megh. 1470 körül), a titokzatos firenzei szobrásznak és építésznek tulajdonítják, aki 1451-től 1465-ig Francesco Sforzának dolgozott. Hírnevét főleg a milánói ispotálynak – Ospedale Maggiore – köszönheti, amelyet 1457-ben kezdtek el, hatalmas vállalkozásként. Az eredeti tervnek csak az alaprajza valósult meg, a homlokzatot már módosították. A terv azért figyelemre méltó, mert egy épülettípusnak, a sok belső udvarral kialakított együttesnek első megjelenése ez – Milánóban kilenc az udvarok száma –; a tizenhatodik és tizenhetedik században ezt alkalmazták királyi építkezéseknél (Escorial, Tuileriák, Whitehall).

Ám Filaretét becsvágya még nagyobb arányú tervezési mun-



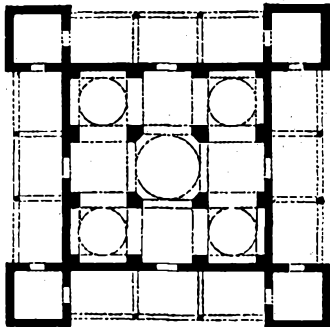
121 Milánó, a Sforza-kápolna alaprajzi rekonstrukciója,
 a Sperandio-emlékérem alapján, 1460 körül



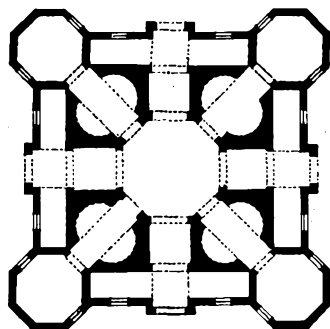
122 Antonio Filarete templomterve Sforzinda városához, kb. 1455–1460

kára ösztökélte. Írt egy építészeti értekezést, amelynek egy példányát Francesco Sforzának ajánlotta, egy másikat az egyik Medicinek Firenzében, ahová Milánóból visszatért. Az értekezésnek talán legérdekesebb része egy ideális város, Sforzinda leírása; a nyugati történelemben ez az első tökéletesen szimmetrikus városterv – szabályos nyolcszög, sugárirányú utcákkal, központi terén pedig palotával és székesegyházzal. Újra a középkori kötöttségektől megszabadult első évszázad centralitás-rögeszméje nyilvánul itt meg. Ezért nem meglepő, hogy Sforzinda és az értekezésben leírt másik város, Zogalia templomai, valamint az ispotály temploma – ez sem épült fel egyébként – centrális épületnek készültek. A tervek további változatokkal is szolgálnak. Sforzinda és az ispotály négyzet alaprajzú, központi kupolával, a sarkokban négy kis kupolás mellékkápolnával – ennek a tervnek korai keresztény előzményeit és későbbi bizánci népszerűségét már korábban tárgyaltuk. Milánóban 876-ban jelent meg, a S. Satiro Szent Sír-

123 Filarete kápolnaterve a milánói
Ospedale Maggiore számára, 1455 körül



124 Filarete templomterve
Zogalia városához, kb. 1455-1460



kápolnájánál. Toszkánában is bizonyára ismerték; Michelozzo 1452-ben alkalmazta a pistoiái Sta Maria delle Graziénél. Így Filaretét Toszkána és Milánó egyaránt inspirálhatta. Zogalia templomának nyolcszögű középső kupolája van, a sarkokon pedig nyolcszögű kápolnái. Mindhárom templomhoz négy, fantasztikusan magas minaret épült volna a négy sarokkápolna fölött vagy valahol a sarokkápolnák és a kupola között (a rajzok ilyen vonatkozásban bizonytalanok).²⁴ 1462-ben Milánóban meg is építettek egy kápolnát a S. Eustorgio mellett, Michelozzo terve alapján, négyzet alaprajzzal, kupolával és négy kis saroktornyocskával, amelyek alatt azonban nincs kápolnatér. Michelozzo tervezte a Medici-bank palotáját is Milánóban. Az építés kezdetekor firenzei reneszánsz formákat használtak, de később áttértek a sokkal szabadabb észak-itáliai gótikus részletképzés alkalmazására. Ugyanez történt az ispotállal kapcsolatban is.

A lombardok nyilvánvalóan nem értették még a reneszánszt. A milánói székesegyházat késői gótikus, flamboyant stílusban építették tovább az egész tizenötödik században. Velencében a Doge-palota Porta della Cartája és a Cà d'Oro az 1430-as és 1440-es évek építészeti alkotása, és csak 1455 után fogtak hozzá az első komolyan reneszánsz épületekhez (Arzenál kapu, 1457., Cà del Duca). Toszán stílusúak, ahogyan Michelozzo és Filarete is tervezett Milánóban, és mint ahogy toszán volt a quattrocento legnagyobb építésze is, aki az új stílust elterjesztette Észak-Itália művészetkedvelő és öndicsőítő uralkodói között.

Leon Battista Alberti (1404–1472) firenzei patrícius családból származott. A mi szempontunkból mégis új építésztypust képvisel. Brunelleschi és Michelangelo szobrász-építész, Giotto és Leonardo da Vinci festő-építész. Alberti az első kiváló műkedvelő építész, akinek az életében és gondolataiban a művészet és az építészet pontosan olyan szerepet játszott, amelyet Castiglione gróf sokkal későbbi értekezésében kívánatosnak tart. Alberti ragyogó lovas és atléta volt – feljegyezték, hogy összezárt lábbal átugrott egy ember feje fölött –, híresen szellemes társalgónak tartották, színdarabokat írt, zenét szerzett, festett, tanulmányozta a fizikát és a matematikát, szakértő volt a jogtudományban, és könyvei egyaránt foglalkoznak a háztartással, a festészettel és az építészettel. Alberti *Della pittura*-ja az első olyan könyv, amely reneszánsz szellemben fogja fel a festészetet. A teljes első rész geometriával és perspektívával foglalkozik. A *Tíz könyv az építészetről*t latinul írta, és a nemrég újra felfedezett római építészeti író, Vitruviust vette mintául. Építészeti könyvének tanúsága szerint bőven volt ideje az antik romok tanulmányozására, amikor Rómában dolgozott a pápai hivatal tagjaként; munkájától nyilvánvalóan szabadon utazhatott, és hosszú időkre távol maradhatott Rómától.

Ilyen ember a reneszánsz beköszöntése előtt aligha érdeklődhetett volna tevékeny, alkotó módon az építészet iránt. De mihelyt az építészet lényegének a filozófiát és a matematikát (a rend és arány isteni törvényeit), valamint a régészetet (az antik műemlékeket) tekintették, a teoretikus és a műkedvelő újfajta jelentőségre tett szert. Ahhoz, hogy megtanulja valaki a római építészetet – mind szerkezetét, mind részletképzését –, tanulni és rajzolni kellett; majd – Vitruvius segítségével – hamárosan rájöttek arra, hogy az antik stílusok rendszere az oszloprendeken nyugszik, vagyis a dór,

ión, korinthuszi, kompozit és toszkán oszlopok és gerendázatok arányain. Az oszloprendekről szóló könyvek segítségével idegen országok is megtanulták a klasszikus építés szabályait.

Alberti azonban nem volt száraz teoretikus. Ritka és szerencsés módon egyesült benne a tudós szellemisége az igazi képzelőerővel és alkotókészséggel. A rimini S. Francesco 1446-ban elkezdett, de soha be nem fejezett homlokzata az első európai épület, amely-nél a római diadalív kompozícióját templomon alkalmazták. Alberti tehát sokkal komolyabban vette az antik felélesztését, mint Brunelleschi. És nem szorítkozott motívumokra. A templom oldalhomlokzata, súlyos pillérek között nyíló hét, félköríves lezá-rású fülkéjével többet tartalmaz talán a flaviusi Róma komolysá-gából, mint a tizenötödik század bármely más épülete. A fülkék-ben szarkofágok állnak, Sigismondo Malatesta udvari humanistái-nak síremlékei. A keleti oldalhoz nyilvánvalóan nagy kupolát ter-veztek, amely olyan hangsúlyos lett volna, mint a firenzei

125 Rimini, S. Francesco (Tempio Malatestiano), L. B. Alberti terve,
megkezdve 1446-ban





126 Rimini, Tempio Malatestiano, oldalhomlokzat

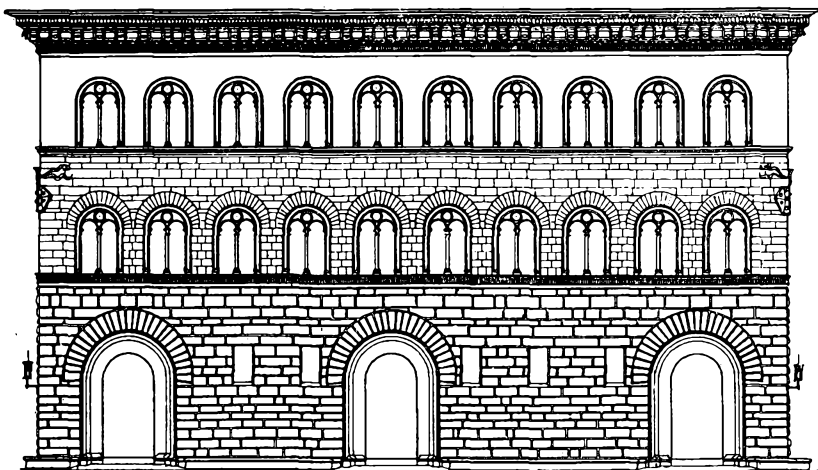
Annunziatáé, és emlékműként szolgált volna Sigismondo és Isottája dicsőségének. Sigismondo tipikus reneszánsz zsarnok volt, gátlástalan és kegyetlen, de az új tudomány és új művészet őszintén megigézte. A S. Francesco-templom valójában a Malatesták emléktemploma; Tempio Malatestiano néven ismeretes: a homlokzaton levő nagybetűs felirat Sigismondo nevét és az időpontot közli — semmi egyebet. Hasonlítsuk össze ezt a feliratot St Hubert középkori troyes-i templomának feliratával, és előttünk áll a két kor különbsége: „Non nobis, Domine, non nobis, sed nomini tuo da gloriam”.

Sigismondo Malatestához hasonló büszkeség lakozott egy firenzei kereskedő, Giovanni Rucellai szívében is. Az ő megbízásából készült el Alberti második templomhomlokzat-terve. A Sta Maria Novella homlokzatán Rucellai neve jelenik meg igen feltűnően, és amikor idős korában megírta élete történetét, így beszélt azokról a templomépítészeti és díszítő munkákról, amelyek megbízása alapján készültek szeretett szülővárosában: „Mindezen dolgok a legnagyobb meglepéssel és a legkellemesebb érzéssel töltöttek és töltenek el. Mert Isten, Firenze és a magam emlékének tiszteletét szolgálják.” Ugyanez volt a templom kórusában levő freskók megrendelőinek magatartása is: ezért aztán korabeli ruhába öltöztetett életnagyságú alakjuk úgy jelenik meg, mint a szent történetek megannyi szereplője. Firenze patrícusai — és Róma bíborosai — ugyancsak e magatartás szellemében építtették reneszánsz palotáikat. A Medici családé volt az első, Michelozzo kezdte el 1444-ben. Leghíresebb a Pittieké, ezt egyesek szerint Brunelleschi tervezte röviddel 1446-ban bekövetkezett halála előtt; mások szerint Alberti 1458 táján, és egy évszázaddal később jelentősen kibővítették; a másik legnevezetesebb palota a Strozzi családé. Ezzel kapcsolatban a *Ricordo di Lorenzo Strozzi* írója így beszél apjáról, Filippo Strozziról, aki a palotát építtette: „Minekutána bőkezűen gondoskodott örököseiről, és a gazdagságnál jobban vágyódott a hírnévre, nem találván biztosabb eszközt emlékének megőrzésére, elhatározta, hogy olyan épületet emeltet, amely hírnevet szerez a maga és családja számára”. Ezek a toszkán quattrocento paloták nagyok, de szabályosak, homlokzatukat súlyos rusztika fedi és merész párkány koronázza. Szimmetrikusan elhelyezett ablakaikat karcsú oszlop osztja ketté (ez ismét román motívum). Kivált belső udvarukban található meg az a finom tagolás és könnyedség, amelyet elvárunk a reneszánsztól.

Földszintjük kerengőként nyitott, a Lelencháznál és a S. Spirító-nál már látott kecses árkádokkal, és emeleteik is étellel teliek: vagy nyitott galéria jelenik meg, amelynél a pilaszterek önálló szakaszokra osztják a falakat, vagy más hasonló tagolás.

Csupán Rómában fejlődött ki az udvarok szigorúbb rendszere. Először a Palazzo Veneziánál látjuk ezt, 1465–1470 táján. Eredete a pillérhez kapcsolt oszlop klasszikus római motívuma, a Colosseum motívuma és Alberti S. Francesco-homlokzatáé Riminiben. Bár okmányok nem bizonyítják Alberti kapcsolatát a Palazzo Veneziával, talán éppen ő sugalmazta e motívum életre keltését Rómában. Itáliának építészetileg és általában véve esztétikailag is egyik legvállalkozóbb kedvű kisebb hercegi udvarában, Urbinóban, igen vonzó szövetségre lép a firenzei és a római módszer. Piero della Francesca dolgozott itt, a festő, akinek építészeti hátterein oly világosan tükröződik Alberti szelleme, és utazásai során bizonyára maga Alberti is eljutott ide. Az 1460-as években itt találjuk az egyik legérdekesebb késői quattrocento építész is, Francesco di Giorgiót, akit később újra megemlítünk más vonatkozásban. De az udvar tervét és a hercegi palotabelső pompás díszítését valószínűleg nem neki köszönhetjük, hanem Luciano da Lauranának, aki 1466-tól haláláig, 1479-ig dolgozott Urbinóban.

127 Firenze, Palazzo Medici, elkezdte 1444-ben Michelozzo





128 Urbino, a Palazzo Ducale udvara, Luciano da Laurana (?) kb. 1470–1475

Az udvar megőrzi a firenzei árkádok szellős könnyedségét, de a sarkokat pillérek erősítik. E motívum hatásának érzékelése után bizonytalannak és nyugtalanítónak tűnik a folyamatos oszlop-árkád megoldás, amelyet Michelozzo és követői alkalmaztak. Laurana szerencsésen kiegyensúlyozott motívumaival összehasonlítva, a római Palazzo Venezia udvara valósággal nehézkesnek látszik.

Alberti egyetlen palotát tervezett, a firenzei Palazzo Rucellait, amelyet 1446-ban kezdtek el ugyanazon megbízó számára, aki a Sta Maria Novella homlokzatát is építtette. Az udvar itt nem jelentős, de a homlokzaton Alberti pilasztereket alkalmazott, és ezzel bemutatta a faltagolás egyik nagyszerű új eszközét.²⁵ Három pilaszterrendet használ egymás felett, szabadon kialakított, dór stílusút a földszinten, kötetlen iónt az első emeleten, legfelül pedig korinthoszit.

Ezek a pilaszterek függőlegesen osztják a homlokzatot, a víz-



129 Firenze, Palazzo Rucellai, építette B. Rossellino 1446–1451-ig, L. B. Alberti terve alapján

színtest jó érzékkel kialakított párkányok hangsúlyozzák. A koronázó párkány itt jelent meg talán először Firenzében, korábban, mint Michelozzo Palazzo Medicijén. Ezt megelőzően, középkori módra, kinyúló ereszes párkányt alkalmaztak. A többi palotáéhoz hasonlóan a Palazzo Rucellai ablakai is kétrészesek, de a fő négyszöget architráv választja el a kétíves felső nyílástól. Az ablakok négyszögű részeinek magasság-szélesség aránya azonos a falszakaszokéval. Így minden részlet helye meghatározottnak tűnik. Lehetetlen bármilyen változtatás. Alberti elméleti írásai szerint ez a szépség igazi lényege, amelyet így határoz meg: „az összes részek harmóniája és egyezése oly módon, hogy csupán a mű rovására lehet bármit hozzátenni, elvenni vagy változtatni.”

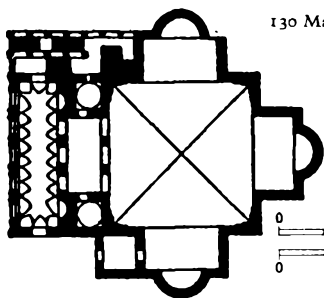
Az ilyen meghatározás érezteti a legélesebben a reneszánsz és a gótika ellentétét. A gótikus építészetben mindenütt dominál a növekedés érzése. A pillérek magasságát nem befolyásolja a térszakaszok szélessége, sem a pillérfő vagy inkább fedőlemez mélységét a pillér magassága. Ha egy plébániatemplomhoz kápolnákat, sőt oldalhajókat építenek, az összkép valószínűleg sokkal kevésbé romlik, mint egy reneszánsz épületben. A gótikus stílusnál ugyanis úgy következnek a motívumok egymás után, mint az ágak a fán.

A tizennegyedik században elképzelhetetlen lett volna olyan adományozó, mint II. Pius pápa; ő ugyanis határozatot hozott szülővárosa székesegyházának újjáépítésekor (a város új neve Pienza lett a pápa nevének megörökítésére), miszerint soha senki nem állíthat a templomban síremléket, új oltárokat, nem készíthet falfestményeket, nem építhet kápolnákat, és nem változtathatja meg a falak vagy pillérek színét. Egy gótikus épület ilyen értelemben sohasem befejezett alkotás. Olyan élőlény, amelynek sorsát az egymás után következő nemzedékek hite befolyásolja. Kezdeté és befejezése sem időben, sem térben nincs meghatározva. A reneszánsz stílusban az épület esztétikai egész, amely önálló részekből áll. A síkbeli vagy térbeli kompozíció úgy alakul ki, hogy ilyen részeket csoportosítanak egyfajta statikus rendszer alapján.

Mármost a román stílus is statikus volt, amint bemutattuk. Azonkívül olyan stílus, amelynél lényeges a tisztán meghatározott térbeli egységek sorolása. Hogyan határozhatjuk meg tehát az elvi különbséget egy román és egy reneszánsz templom között? A falak mindkettőben egyaránt fontosak, míg a gótikus stílus mindig arra törekszik, hogy csökkentse jelentőségüket. Ám a

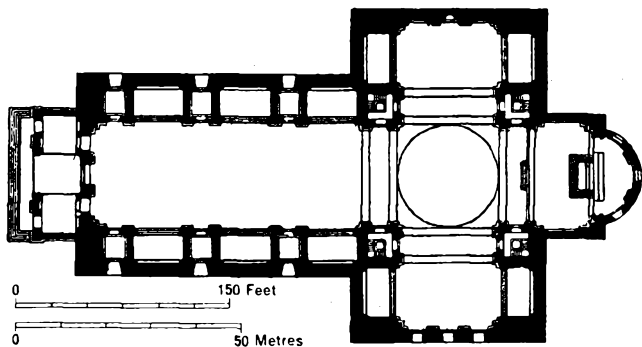
román fal voltaképpen élettelen tömeg. Ha ékesítik is, a díszítés helye önkényesnek tűnik. Jóformán sohasem érezzük, hogy határozott különbséget jelentene kissé több vagy kevesebb dísz alkalmazása, vagy némileg magasabb illetve alacsonyabb elhelyezésük. A reneszánsz épületben ez másként van. A falak elevennek látszanak, olyan díszítő elemek élénkítik őket, melyek mérete és elrendezése az emberi logika törvényeit követi. A reneszánsz épület jellegét végső soron ez az emberi lépték adja meg. Az árkádok szellősebbek és tágasabbak, mint valaha. A kecses oszlopok élő-lény módjára szépek. Emberi léptékűek, és még igen nagy épületnél sem nyomasztó a pusztaság mérete, mert lépteinket az oszlopok vezetik egyik résztől a másikig. Másrészt a román kor építésze éppen ezt akarja megvalósítani. Egészként fogja fel a falat, és a legapróbb részletnél is ragaszkodik az erő és a tömeg kifejezéséhez. Mondanunk sem kell azonban, hogy a román szobrászok még nem fedezhették fel újra az emberi test szépségét. A reneszánsz idején történt ez az újbóli felfedezés, és ekkor leltek rá a lineáris perspektívára. A S. Spirito és a Palazzo Rucellai bizonyítja ezt mindazok számára, akik fogékonyak az ilyen épületek egyéni jellegzetességei iránt.

Ha a művész által a belsőben is megkívánt, mindent átható rend elvét akarjuk bemutatni, Alberti utolsó művét, a mantovai S. Andrea tervét kell elemeznünk. A keleti rész itt is centrális kialakítású, mint a S. Spiritonál. Alberti is hozzájárult a tökéletesen centrális épület égető problémájának megoldásához. Mantovai temploma, a S. Sebastiano, görög kereszt alaprajzú. 1460-ban tervezte, vagyis akkoriban, amikor elkészült Sperandio érméje a Sforza-templommal. Alberti megoldása azonban pogány homlokzatával, időpontjától függetlenül eredeti, szigorú és tartózkodó. Nem csoda, hogy egy bíboros így írt róla 1473-ban: „Nem tudom, mi lesz



130 Mantova, S. Sebastiano, tervezte Alberti 1460-ban

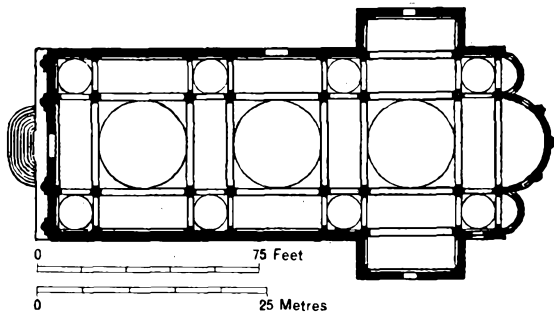
0 75 Feet
0 25 Metres



131 Mantova, S. Andrea, tervezte Alberti 1470-ben

ebből: templom, mecset avagy zsinagóga.” A gyakorlati templom-funkciók szempontjából az ilyen centrális épület nyilvánvalóan hasznavehetetlen. Ezért már kezdettől fogva találkozunk olyan kísérletekkel, amelyek a hagyományos hosszházas elrendezést egyesítik az esztétikailag vonzóbb, centrális sajátságokkal. Egyik ilyen példa a S. Spirito volt. A mantovai S. Andrea viszont a leghatásosabb megoldás. A hagyományos többhajós elrendezés helyett az építész itt oldalkápolnákat alkalmazott a mellékhajók helyén; a kápolnák a főhajóhoz magas és tágas, illetve alacsony és szűk nyílások váltakozó sorával kapcsolódnak. Az oldalszakaszok így nem vesznek részt a kelet felé irányuló mozgásban, hanem kisebb térsorként kísérik a tágas, dongaboltozatos középhajót. Ugyanez a szándék jelentkezik a középtér határoló falainak kialakításánál: a bazilikákból ismert egyszerű, folyamatos oszlopsor helyére ritmikusán váltakozó elrendezés lép, amely a zárt és nyitott fülkék *a b a* elvén alapul. Eltűnnek az oszlopok, helyükre óriási pilaszterek kerülnek. Akkor értékelhetjük csak igazán az azonos arányok következetes alkalmazásának szerepét a S. Andrea mélységesen nyugalmas harmóniájában, ha felismerjük, hogy a templom homlokzatának fő motívuma azonos a belső tér *a b a* ritmusával, még a részletek is egyeznek, és az óriási pilaszterek, valamint a négyzet ívei megismétlik az oldalkápolnák arányrendszerét. Az óriás pilaszterek itt és a S. Sebastianónál jelennek meg először a nyugati építészetben.

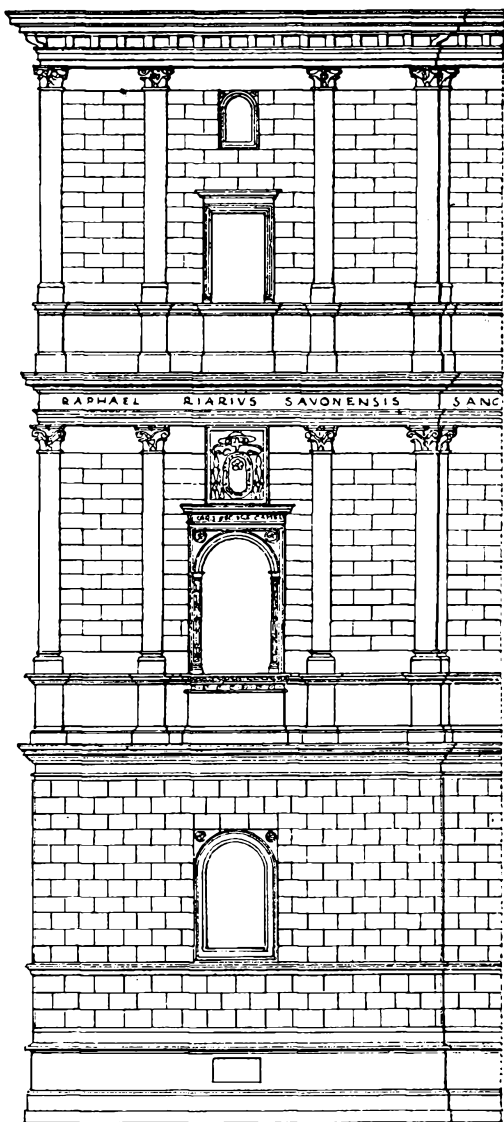
Nem Alberti volt az egyetlen építész, aki a hosszhajós templom-építészetben ilyen ritmikus kombinációkkal kísérletezett. Miután



132 Velence, S Salvatore, Spavento 1506

egy firenzei építész megtette az első lépéseket a faenzai katedrálisnál (1474), Észak-Itáliában különös érdeklődéssel alkalmazták az elvet a többhajós templomok építésénél. Ferrara, Parma és más központok is elsajátították, és hamarosan egyesült a két irány: a hosszházas és a centrális, az utóbbinak középkipolás és négy kisebb, alacsonyabb sarokkipolás, bizáncias-milánói elrendezése. Röviddel 1500 előtt Velence és Veneto tartomány kezdett ilyen típusú centrális templomokat építeni (S. Giovanni Crisostomo), és a típusnak a bazilikális térhez való alkalmazására 1506-ban egy máskülönben kevésbé ismert építész, Spavento talált klasszikus megoldást. A velencei S. Salvatore hosszháza két milánói-velencei téregységből áll, a harmadik ugyanilyen szakasz alkotja a négyezetet. Csupán a keresztház és az apszisok csatlakoznak kissé szervetlenül.

Történetileg a S. Salvatore hasonló kapcsolatban van Alberti mantovai S. Andreájával, mint Alberti Palazzo Rucellaijával a római Cancelleria a palotaépítészetben. A Cancelleriát 1486-tól 1498-ig építették IV. Sixtus unokaöccse, Riario bíboros magánpalotájaként. IV. Sixtus volt az egyik legfélelmetesebb reneszánsz pápa, egyike azoknak, akik inkább világi uralkodónak tartották magukat, mint lelkipásztornak. IV. Sixtus másik unokaöccse a későbbi II. Gyula pápa volt; az ő uralkodása idején kezdték el az új Szt. Péter-templom építését, az ő megrendelésére festette Michelangelo a Sixtus-kápolna és Raffaello a vatikáni Stanzák freskóit. II. Gyula arra kérte Michelangelót, hogy Bologna részére készülő portrészobrán könyv helyett karddal ábrázolja, mert, mint mondotta: „Katona vagyok, nem tudós.” Ilyen vonatkozásban VI. Sándornak és fiának, Cesare Borgiának elég csak a nevét említeni.



133 Róma, a Cancelleria
homlokzatrendszere,
1486–1498

A Palazzo Riario földszintjén nincsenek pilaszterek, mert ésszerűbbnek látszott a kőburkolat egységének megőrzése ott, ahol csak kis ablakokra volt szükség. Az első és második emeleten pi-

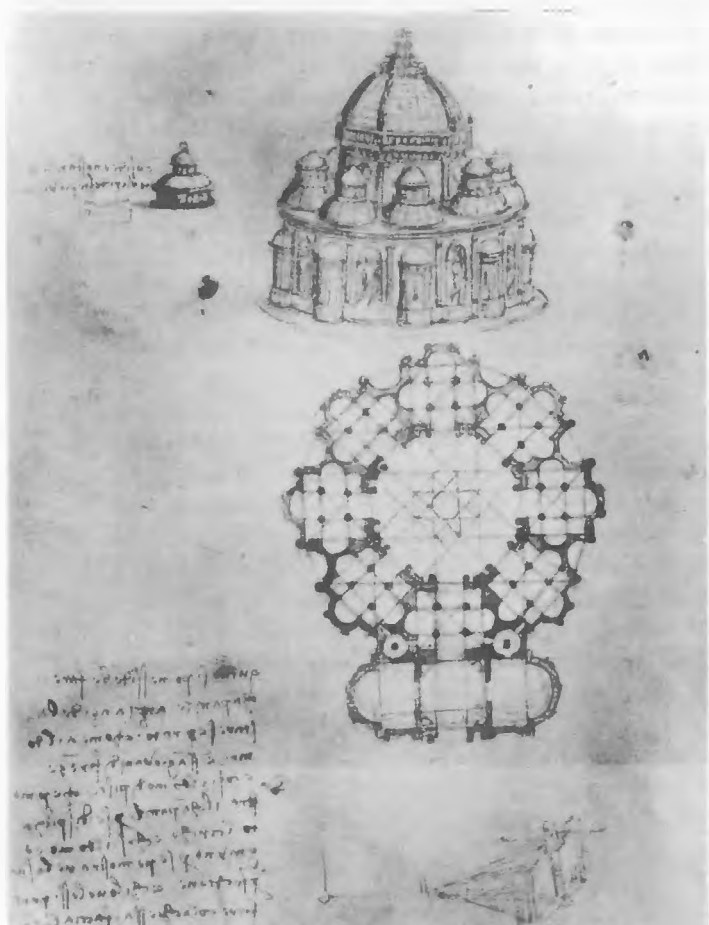
laszterek vannak, de nem a Palazzo Rucellainál látott egyszerű sorolásban. Ismét az *a b a* ritmust használták a homlokzat élénkítésére és szabályossá tételére. Itt kell megjegyezni, hogy míg Albertinél a vízszintes osztások párkányok és egyúttal ablakkönyöklők, a Cancelleria ismeretlen építésze mindkét funkciónak tisztán érzékelhető építészeti megoldást ad. Ráadásul az épület sarokrészei enyhén kiugranak, így sem jobbra, sem balra nem marad kompozíciós bizonytalanság.

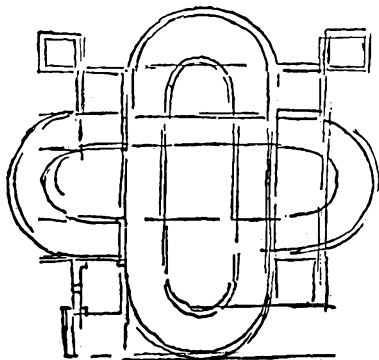
A Cancelleria az első reneszánsz épület Rómában, amely túlnő helyi jelentőségén. Mindamellettt épp befejezésének ideje körül Róma elragadja az építészeti és művészeti vezetést Firenzétől. Ez az időpont jelzi az érett reneszánsz kezdetét. A korai reneszánsz lényegében toszkán stílus volt. Az érett reneszánsz római, mert ez idő tájt Róma volt a civilizáció egyetlen nemzetközi központja, és az érett reneszánszt eszményi klasszicizmusa nemzetközileg elfogadhatóvá, sőt évszázadokra kötelezővé tette. Róma pontosan olyan helyet foglal el a reneszánsz stílus történetében, mint Párizs és a Párizs környéki katedrálisok a gótikában. Nem tudjuk, Franciaország mely részén születtek és nevelkedtek a Notre Dame, Chartres, Reims és Amiens építészei, de azt tudjuk, hogy Donato Bramante Umbriából és Lombardiából jött, Raffaello Umbriából és Firenzéből, Michelangelo pedig Firenzéből. Ők hárman az érett reneszánsz legnagyobb építészei, és – ilyen esettel már korábban is találkoztunk – egyikük sem volt képzett építész. Bramante, Raffaello eredetileg festő volt, Michelangelo szobrász.

Bramante, a legidősebb közülük 1444-ben született Urbino közelében. Ott is nőtt fel, miközben Piero della Francesca festett, Laurana a hercegi palota építésén dolgozott, és Francesco di Giorgio szorgalmasan írta építészeti értekezését – ez már a harmadik a reneszánszban Alberti és Filaretó után –, amelyben, mellékesen megjegyezve, nagy érdeklődést mutat a centrális tervek iránt. Valamikor 1477 és 1480 között Bramante Milánóba ment. Első ottani épülete, a Sta Maria presso S. Satiro-templom azt mutatja, hogy Bramante feltehetően ismerte Alberti mantovai S. Andreáját, amelynek építését csak néhány évvel előbb kezdték el. Bramante gondosan tanulmányozhatta a terveket. Saját templománál nem volt hely szentély kialakítására, ezért lapos relief segítségével látszat-teret készített, gyönyörűségét lelvén abban, hogy merészen kérkedhet tudásával a lineáris perspektíva terén. A fortély tökéletesen beválik, ha megfelelő szögből nézzük.

A Sta Maria-templomnak van egy centrális sekrestyéje is. Bramante következő milánói épülete, a Sta Maria delle Grazie is centrálisan megoldott keleti lezárást kapott, amely mellesleg nagyon hasonlít Alberti mantovai S. Sebastianójára. Ámde 1492-ben, amikor a Sta Maria delle Graziét elkezdték, már kilenc éve élt Milánóban egy másik művész, minden idők legsokoldalúbb egyénisége, aki tekintélyes befolyást gyakorolt a valamivel idősebb Bramantéra. Leonardo 1482-ben került Milánóba mint mérnök, festő, szobrász és muzsikás – mindennel foglalkozott tehát, csak építészeti feladatot nem kapott. De termékeny agyát mindvégig foglalkoztatták az építészeti problémák. Már Firenzében lerajzolta

134 Leonardo da Vinci terve egy nyolcszög alaprajzú, nyolc kápolnával bővített centrális templomhoz, MS. 2037 Fol. 5 v





Brunelleschi S. Spiritójának és Sta Maria degli Angelijének terveit, Milánóban pedig gondosan szemügyre vette a Filarete-féle sajátosan milánói megoldásokat. A vázlatkönyvében lerajzolt sokféle összetett centrális épület mutatja vizsgálódásainak eredményét, az egyik például nyolcszögű középtér nyolc kápolnával, mindegyik kápolna milánói rendszerű, kupolás középrésszel és négyzet alakú kis sarokterekkel. Tehát a Leonardo előtti reneszánsz építészek centrális terveivel ellentétben, amelyek egy nagyobb, és több, sugárirányban elhelyezett kisebb tér kontrasztján alapulnak, itt a térfokozatok alárendeltségének elvét látjuk. Történeti szempontból még érdekesebb egy másik terv, amelyet Leonardo párizsi B-kéziratának egyik odavetett vázlatán látunk: görög kereszt négy apszissal, körüljáróval övezve, négyzet alakú kis sarokterek, amelyekhez átlósan saroktornyok vagy tornyocskák csatlakoznak. Bramante bizonyára látta ezt a vázlatot és emlékezett rá évek múltán, amikor elhagyta Milánót és Rómába költözött.

Ez 1499-ben történt, és Bramante stílusa határozottan megváltozott; a változás Leonardo befolyása mellett annak köszönhető, hogy a milánói környezetet a római váltotta fel. Építésze olyan puritánul egyszerű jelleget öltött, amely túltesz bármely milánói alkotáson. Már első római tervei mutatják ezt: a Sta Maria della Pace-kolostor udvara és a S. Pietro in Montorio Tempiettója. A Sta Maria della Pacében az udvar földszintjén római jellegű, pillérekhez simuló pilaszterek vannak, első emeletén pedig nyitott galéria, amelynek karcsú oszlopai ívek helyett vízszintes gerendázatot hordoznak. A S. Pietro in Montoriónál Bramante még ko-

molyabbnak tűnik. A korai reneszánsz ellenében az 1502-ben épült Tempietto az érett reneszánsz első emlékműve – valóban emlékmű, hiszen inkább szobrászi, mint szigorúan véve építészeti teljesítmény. Azért épült, hogy megjelölje Szt. Péter keresztre feszítésének feltételezett helyét. Nagyított ereklyetartónak is nevezhetnénk. Valójában az volt a szándék, hogy az udvart kör alaprajzú kerengővé változtassák a kis templom befogadására. A tizenötödik század templomai és palotái után a Tempietto első látásra valósággal ridegnek hat. Az oszlopsor toszkán dór rendszerű, első modern felhasználása e szigorú, díszítetlen oszloprendszernek. Az

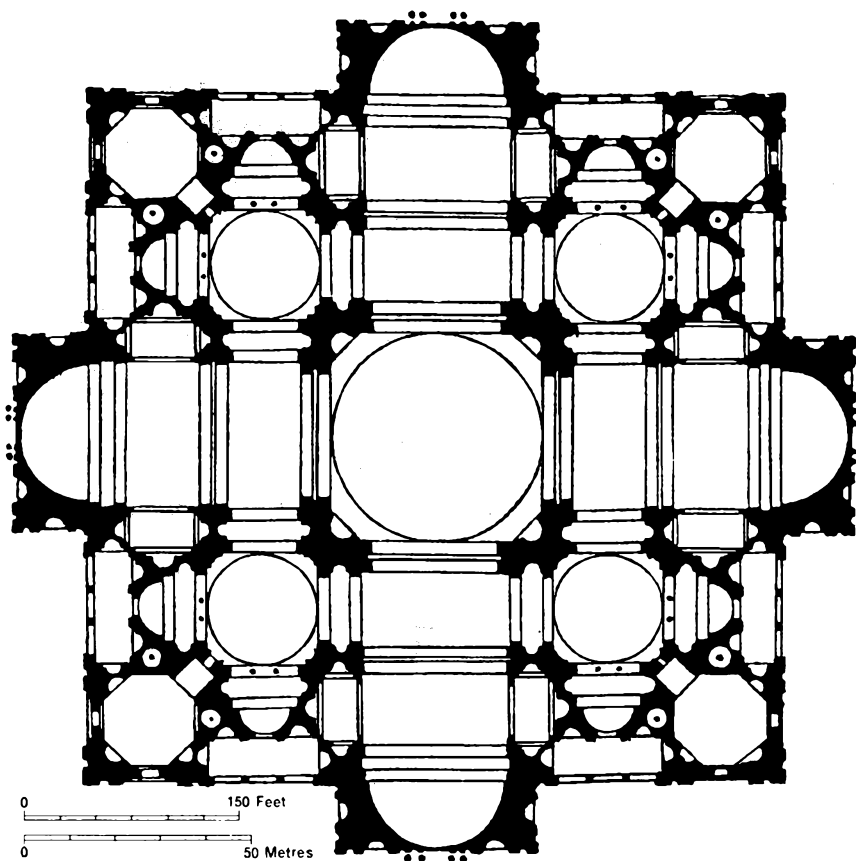
136 Róma, Tempietto a S. Pietro in Montorio udvarán, Bramante 1502



oszlopok szabályos klasszikus párkányt tartanak, ez fokozza a súlyosság és szigorúság érzését. Az egész külsőn nincs díszítés, kivéve a metopékat és a fülkék kagylódíszét. Mindez, valamint az arányok kevésbé újszerű, de ugyancsak sokatmondó egyszerűsége – a földszint szélesség-magasság viszonya ismétlődik a felső szinten – a Tempiettónak méretét messze meghaladó méltóságot kölcsönöz. A klasszikus reneszánsz itt már elérte kitűzött célját: vetélkedik a klasszikus ókorral. Hiszen ez az épület – a motívumokat, sőt a formai kifejezést meghaladóan – csaknem olyan egységes tömegként jelenik meg, mint egy görög templom. Úgy tűnik, itt vereséget szenvedett a tér, a nyugati építészetnek ez a mindennél fontosabb alkotórésze.

Bramante azonban nem érte be ennyivel. Alig négy évvel azután, hogy megvalósította az építészeti tömeg eszményi reneszánsz kifejezését, elhatározta ennek társítását az eszményi reneszánsz téralakítással, amelyet a tizenötödik század építései Brunelleschitől Leonardo da Vinciig kibontakoztattak. 1506-ban megbízást kapott II. Gyulától a legszentebb nyugati templom, a Szent Péter újjáépítésére. A Szent Péter akkor lényegében még Constantinus-kori alakjában állott (l. 25. o.). A humanizmus és a reneszánsz eszméivel rokonszenvező első pápa, V. Miklós kezdte újjáépíttetni a régi keleti oldalon kívül; a terv annyira hasonlít a mantovai S. Andréához, hogy talán feltételezhető Alberti szerzősége. De 1455-ben, V. Miklós halálakor csak az alapfalak voltak készen, és nem történt semmi egyéb. II. Gyula Szent Péter-temploma szigorúan centrális terv alapján készült. Meglepő határozat volt ez, ha figyelembe vesszük a hosszhajós templomokat kedvelő hagyomány erejét egyfelől és a Szent Péter-templom roppant vallási jelentőségét másfelől. A humanizmus szelleme valóban meghódította a keresztény ellenállás legbelső bástyáját, ha a pápa a tulajdon temploma számára elfogadta a világiasság e jelképét.

Bramante elmúlt hatvanéves, amikor az új Szent Péter-templom alapkövét elhelyezték. A terv görög kereszt, négy apszissal; annyira szimmetrikus az elrendezés, hogy az alaprajzon semmi sem jelzi, melyik apszisban legyen a főoltár. A főkupolához négy kisebb társult volna a sarokkápolnák fölött, továbbá négy saroktorony. Mindez tisztán mutatja a milánói és a leonardói hagyományokat. De Bramante gazdagította az eredeti ritmust: a sarokkápolnákat görög keresztté alakította, mindegyiknek két-két apszist adott, a másik két apszist levágják a nagyobbik görög kereszt szá-



137 Bramante eredeti terve a S. Pietróhoz, 1506

rai. Négyzetes körüljáró keletkezik így, amely a hatalmas középső kupolát keretezi; a kupola a terv szerint félgömb alakú lett volna, hasonlóan a Tempiettoéhoz. A négy saroktorony négyzetessé egészíti ki a külső falakat, csak a fő apszisok nyúlnak túl a négyzeten. Bramante terve eszerint csupán a tizenötödik századi eszmék nagyszerű továbbfejlesztése. Új és teljesen tizenhatodik századi viszont a falak kiképzése, főként a középső kupolát tartó pilléreké; Bramante tervéből csak ezeket kiviteleztek, és részben még ma is láthatók. A korai reneszánsz emberi léptékéből és finom részletképzéséből itt már semmi sem maradt. Tömör faltestek ezek,

oly merész mélyítésekkel, mintha szobrászkéz formálta volna őket. Az itáliai építészet eljövendő fejlődése szempontjából ennek lesz a legnagyobb jelentősége; a falban rejlő plasztikus lehetőségek késő római eredetű koncepciójának, amelyet az idős Brunelleschi fedezett fel újra (bár kevésbé tömören használta fel) a Sta Maria degli Angelinél.

Ámde a közvetlen jövő nem azé a Bramantéé, aki a barokk hírnöke, hanem a klasszikus harmónia és méltóság Bramantéjéé. Raffaello (1483–1520) volt az az építész, aki a legszorosabban járt Bramante nyomában, követve a Tempietto és a többi római mestermű, a vatikáni Damasus- és Belvedere-udvar (1503-tól) alkotóját. Raffaello építési munkásságának kevés dokumentuma maradt fenn. A római Palazzo Vidoni Caffarelli egyike a neki tulajdonítható épületeknek; ez a palota igen közeli rokonságban áll a Palazzo Caprinivel, amelyet Bramante tervezett közvetlenül halála előtt, 1514-ben, és amelyet 1517-ben Raffaello vásárolt meg. Ma már a felismerhetetlenségig megváltozott. A Palazzo Caffarelli sem olyan többé, ahogyan Raffaello megtervezte; idővel szélessége is, magassága is tekintélyesen megnövekedett. Ennél az épületnél ismét észrevehető az érett reneszánszra jellemző léptékváltás. A cél még most is az egyensúly és harmónia, de ez most a tizenötödik században még ismeretlen ünnepélyességgel és nagysággal párosul. A Palazzo Rucellai és a Cancelleria pilasztereit toszkán dór oszlopok váltják fel, a derűs *a b a* ritmus súlyosabb *a b* tagolássá rövidül, az *a* szakasznak új hangsúlyt adnak a kettős oszlopok, a *b*-nek pedig az ablakok feletti vízszintes architrávok. A kompozíció vízszintes jellegét, illetve súlyosságát fokozza még a földszint rusztikájának vízszintes sávozása.

A reneszánsz korai szakaszától az érettig, a könnyedtől a méltóságteljesig és a felületek finom kialakításától a falak merész plasztikájú megformálásáig vezető fejlődés ösztönzően hatott a császárkori Róma maradványainak fokozott tanulmányozására. Csak most értették meg igazán drámai jellegüket. Csak most törekedtek a humanisták és a művészek arra, hogy a romok Rómáját a maga teljességében jelenítsék meg, és talán újrateremtsék. Raffaello Villa Madamájának eredeti terve – kör alaprajzú udvar és apszisokkal, fülkékkel változatosan bővített termek – a legmerészebb kísérlet a római fürdők nagyszerűségével való versengésre. Gyönyörű díszítése közvetlenül származtatható a császárkori Róma fennmaradt emlékeiről, pl. Néro Aranyházá-



138 Róma, Palazzo Vidoni Caffarelli, Raffaello kb. 1515–1520 (később megváltoztatták)

ról. Ez utóbbit a föld alatt találták meg, innen a Raffaello és műhelye által oly kedvelt díszítésmód neve: *grotesche*. A Villa Madama alaprajzát és díszítését figyelembe véve, bizonyára nem véletlen, hogy X. Leó, a Medici-pápa 1515-ben Raffaellót nevezte ki a római antik emlékek főfelügyelőjévé. Az sem véletlen, hogy Raffaello magánhasználatára Vitruvius-fordítást készíttetett egy humanista barátjával, és ő (vagy minden valószínűség szerint ő) volt a szerzője a pápához intézett memorandumnak, amely a római romok pontos felmérését javasolja; külön alaprajzokat, homlokzatokat és metszeteket kíván, valamint az *‘infalibilmente’* helyreállítható épületek restaurálását.

Pontosan itt kezdődik a tudományos értelemben vett régészet, és ez egészen más magatartást jelent, mint amilyen a római épí-

tészet tizenötödik századi rajongóié volt. Az új típusú szakértők egyre átfogóbban ismerték az antik kort, egyre mélyebben is értékelték; a művészek önbizalma viszont megrendült, klasszicizálók lettek, pedig Bramante és Raffaello még klasszikus volt.

Ehelyütt kell figyelmeztetnünk az olvasót, nehogy összekeverje a három fogalom – a klasszikus mint időtálló, a klasszikus jellegű és a klasszicizáló – jelentését. A 474. oldal 15. sz. jegyzetében megmagyarázzuk a különbséget a „klasszikus” és a „klasszikus jellegű” között. Ha a „klasszikus” fogalma az ellentétes erők egyfajta ritka egyensúlyát jelenti, amely minden művészeti fejlődés tetőpontja, a „klasszikus jellegű” pedig minden olyan dologra vonatkozó fogalom, amely az ókorhoz tartozik vagy onnan származtatható – akkor vajon mi a „klasszicizáló”? Nem könnyű a meghatározás. Ebben az összefüggésben csak kerülő úton érhetjük el.

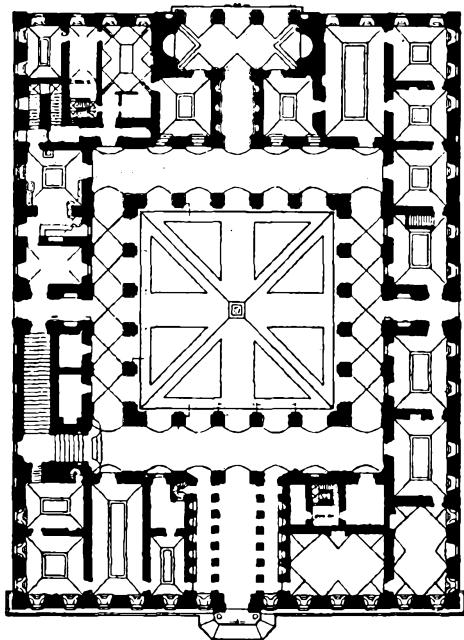
Sem a klasszikus, sem a klasszikus jellegű nem jelent olyan történeti stílusfogalmat, mint a román, a gótikus és a reneszánsz. Ezek a megjelölések inkább esztétikai felfogásokat tükröznek. De mivel az esztétikai magatartás rendszerint a történeti stílusokkal együtt változik, a két fogalomcsoport gyakran összhangba hozható. Angliában még nem is olyan régen a reneszánsz fogalmával jelölték a tizenötödiktől egészen a tizenkilencedik század kezdetéig terjedő korszak művészetét. Ám e több mint három évszázad alatt olyan sok alapvető stílusváltozás következett be, hogy a hosszú időtartamot felölelő fogalom nem adhatott semmiféle határozott esztétikai jellemzést. Ezért, a kontinens példája nyomán, idővel felosztották reneszánszra és barokkra; az utóbbi olyan művészek munkásságára vonatkozott, mint Bernini, Rembrandt, Velázquez. De minthogy az utóbbi mintegy ötven évben jelentősen megnövekedett az esztétikai kifejezés változatai iránti fogékonyságunk, egyre világosabbá válik, hogy a „reneszánsz” és a „barokk” valójában nem határozza meg a tizenötödik, tizenhatodik és a tizenhetedik század minden jelentős művészeti megnyilatkozását. Raffaello és Bernini vagy Rembrandt között nyilvánvaló az ellentét, de sem a reneszánsz, sem a barokk kategóriába nem illik be pontosan a – mondjuk – 1520 vagy 1530-tól 1600–1620-ig terjedő kor művészete. Harminc-harmincöt évvel ezelőtt új elnevezés honosodott meg: manierizmus. A szó nem új találmány: lekicsinylő értelemben használatos volt már egyes tizenhatodik

századi festészeti iskolák jellemzésére. A név új értelmezése csak most válik ismertté. Sok minden szól mellette. Minden bizonnyal segít érzékeltetni az érett reneszánsz és a tizenhatodik század késői korszakának művészete közötti lényeges különbségeket.

Ha az érett reneszánsz fő jellemzője az egyensúly és a harmónia, akkor a manierizmus épp az ellenkezőjét jelenti: kiegyensúlyozatlan, disszonáns művészet – egyszer az eltorzulásig érzelmi (Tintoretto, El Greco), máskor az önmegtagadásig fegyelmezett (Bronzino).

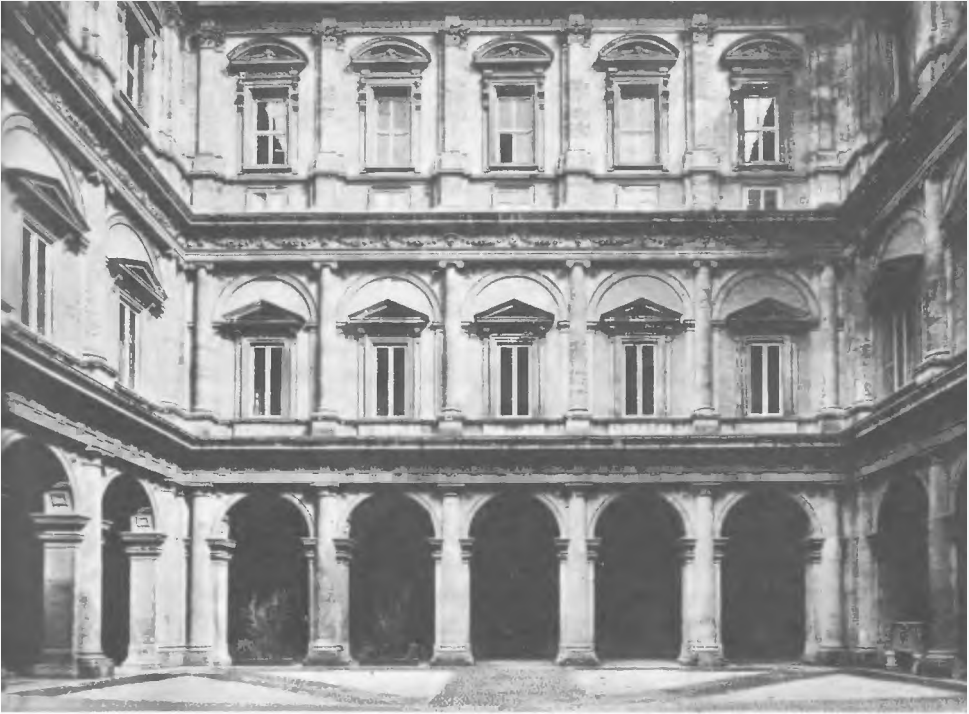
Az érett reneszánsz telt, a manierizmus szikár. Tiziano túláradoan szépséges, Raffaello ünnepélyesen komoly, Michelangelo gigantikus erejű, a manierista típus viszont karcsú, elegáns, magatartása merev és nagyon öntudatos. A Nyugat számára új élményt jelentett az ilyen mértékű öntudatosság. A középkor és a reneszánsz sokkal naivabb volt. A reformáció és ellenreformáció szétzúzta ezt az ártatlan állapotot, és ezért a manierizmus valóban csupa manír. A művész ugyanis csak most ismerte fel az eklekticizmus előnyeit. Raffaellóra és Michelangelóra úgy tekintettek fel, mint egy aranykor mestereire, akik egyenrangúak az ókoriakkal. Az utánpótlás egészen új értelemben vált szükségsszerűvé. A középkori művész magától értetődő módon utánózta mestereit, de nem kételkedett abban, hogy ő maga (vagy kora) túlszárnyalhatja őket. Később csökkent ez az önbizalom. Megalapították az első akadémiákat, és felvirágzott a művészettörténeti és művészetelméleti irodalom. Leghíresebb képviselője Vasari. Nem kövezték meg azt, aki eltért a Michelangelo- és Raffaello-féle kánontól, de ez az eltérés új, szeszélyes, hivalkodó vagy merész arcot öltött – tiltott gyönyörűségként. Nem csoda, hogy a tizenhatodik században bukkantak fel a legzordabb askéták, és ekkor estek először a pornográfia titkos bűnébe az írók és rajzoló (Aretino és Giulio Romano).

Mind ez ideig csak festők nevét említettük, mert a tizenhatodik századi festészet sajátosságai valamivel ismertebbek az építészeténél. A manierizmus elveinek az építészetre való alkalmazása viszonylag újabb keletű és még vitatott. De ha rátérünk az épületekre, és összehasonlítjuk a római érett reneszánsz és a manierista palotaépítészet legjellegzetesebb példáit, a Palazzo Farnesét és a Palazzo Massimi alle Colonnét, egyszerre feltárul érzelmi sajátosságuk ellentéte; a két stílus között kirívó a különbség, csakúgy, mint ahogy a festészetben is tapasztaltuk. A Palazzo Farnese első



139 Róma, Palazzo Farnese,
tervezte ifj. Antonio da Sangallo 1534-ben

tervei 1517-ben készültek, majd az ifjabb Antonio da Sangallo (1485–1546) jóval nagyobb méretű új tervekét készített 1534-ben. Ez a legmonumentálisabb római reneszánsz palota szabadon álló téglalap alakú; kb. 46 m hosszú főhomlokzata térre néz. A homlokzatnak csak a sarokrészein van erősen hangsúlyozott kőszegélye. A földszinti ablakokat egyenes szemöldökpárkánnyal alakították ki, az első emeletieket oszlopokon nyugvó, váltakozóan háromszögű és szegmens-íves oromzattal (vagyis ún. edikulával); ez római motívum, amelyet az érett reneszánsz idején felelevenítettek. A felső emeletet és a hatalmas koronázó párkányt később építették, más szellemben (l. 221. o.). Figyelemre méltó a belső kialakítás szimmetriája és tágassága, különösen a nagyszerű főbejárat, amelynek dongaboltozatos átjárója az udvarba vezet. Az udvaron a reneszánsz paloták szokásos kerengős földszintje látható, de a tizenötödik század könnyed toszkán oszlopai helyett a Bramante-féle hagyományoknak megfelelő toszkán dór oszlo-



140 Róma, a Palazzo Farnese udvara, építette ifj. Antonio da Sangallo 1534-ben, a legfelső emeletet Michelangelo 1548-ban

pokkal és szabályos metopés-triglifes frizzel. Az első emeleten nincs galéria, az ión oszlopok között levő vakarkádokban nemes arányú, oromzatos ablakok sorakoznak. Ez is szabályszerűen megfelel a római szokásnak (Marcellus-színház): a földszinten zömökebb toszkán dór oszloprendnek kell lennie, az első emeleten elegáns iónnak, a másodikon gazdag korinthoszinak. Ebben (de csakis ebben) követi az antik példát a Palazzo Farnese későbbi második emelete is.

A sienai Baldassare Peruzzi (1481–1536), a római Bramante–Raffaello iskola tagja, 1535-ben kezdte el a Palazzo Massimit. A régiek minden szabályát figyelmen kívül hagyta, sőt igazában Bramante és Raffaello eredményeire sem volt tekintettel. A Palazzo Vidoni és a Palazzo Farnese logikus egész; bármely rész ismerete megadja az egésznek a kulcsát. A Palazzo Massimi esetében viszont a kettős toszkán dór oszlopokkal és súlyos párkánnyal kialakított bejárati loggia a legkevésbé sem készíti elő az emelete-

ket. A Palazzo Vidoni és a Palazzo Farnese homlokzatfelülete dús, de nem túlzott plasztikájú. A Palazzo Massiminél éles ellentét van a földszinti loggia mély árnyéka és a felső emeletek papírvékony és lapos jellege között. Az első emeleti ablakok plasztikája lapos az érett reneszánsz kedvelt módszereihez képest, a második és harmadik emeletiek kicsik, és különös, bőrszerű keretezésük van. Méret és fontosság szempontjából nincs különbség közöttük, ahogyan a reneszánszban lett volna. Ehhez járul még az egész homlokzat enyhe hajlása, amely lebegő könnyedséget kölcsönöz az épületnek, míg a szögletes reneszánsz homlokzat erőteljes szilárdságot fejezett ki. Kétségtelen, hogy a Palazzo Massimi méltóság és pompa tekintetében elmarad a Palazzo Vidoni és a Palazzo Farnese mögött; ehelyett azonban kifinomultan elegáns, a túl-művelt és intellektuális műértők nagy tetszésére.

Ezzel visszajutottunk ahhoz a tényhez, hogy a klasszicizmust mint esztétikai magatartást a manierizmusnak ebben a szakaszában kezdték becsülni. A korai reneszánsz újra felfedezte az antik világot, és nagy élvezettel elegyítette a részletek másolását a rész-

141 Róma, Palazzo Massimi alle Colonne, megkezdte 1535-ben Baldassare Peruzzi



leteket meghaladó rekonstrukció egyfajta naiv művészi szabadságával. A római formák felhasználása az érett reneszánsz idején sem volt sokkal szabatosabb, de Bramante és Raffaello érett művésztének méltósága egy rövidke pillanatra valóban felélesztette az antik szellemet. Halálukat követően az utánzás elnémította a kezdeményező lendületet. A klasszicizmus az antik utánzása vagy még inkább a reneszánsz klasszikus pillanatáé, a közvetlen kifejezés rovására. Mondanunk sem kell, hogy ez a magatartás a tizenharmadik század végén és a tizenkilencedik század elején érte el csúcspontját, a *par excellence* klasszicizmus idején, amelyet a kontinensen gyakran neveznek tisztán és egyszerűen klasszicizmusnak, Angliában viszont a „Classical Revival”, a klasszikus újjáélesztése kifejezés szokásos. A klasszicizmus lényege az, hogy nyugati használatra teljes egészében lemásolják egy antik templom külsejét (vagy egy templomhomlokzatot). A tizenhatodik század nem ment ilyen messze. De megteremtette az akadémikus merevségnek és az érzelmi szabadság iránti gyanakvásnak azt a keverékét, amely lehetővé tette a későbbi teljes újjászületést.

Raffaello egyik tanítványa, Giulio Romano (1499–1546), aki a mantovai nagyherceg udvari művésze volt, 1544 táján házat tervezett magának. Eltekintve attól, hogy ez az egyik legelső, igényes méretű építész-lakóház – a manierista klasszicizmusnak is feltűnő példája. A homlokzat itt is laposabb, semhogy az érett reneszánsz ízlést kielégítette volna. A részletképzés – például az ablakkeretek és a felső fríz esetében – kemény és száraz. Az épület olyan büszke tartózkodást, csaknem öntelt szűkszávúságot és merev formalitást fejez ki, hogy már első pillantásra a tizenhatodik század vége felé általánosan elterjedt spanyol etikettre emlékeztet. Ám a látszólag általános pontosságot itt-ott alkalmi, mintegy lopva elkövetett szabadosság töri meg (Giulio Romano rajzolói munkásságában megemléztünk már ilyesmit). A rusztikás földszint ablakai fölött húzódó sima kőszáv eltűnik az ablakok zárókövei mögött. A bejáratnál erősen rendellenes nyomott ív látható, és a fölötte levő, alapvonal nélküli oromzat nem egyéb, mint az első emeleti ablakok könnyöklőmagasságában futó erős szalagpárkány, amelyet az ív feszülése felemel. A Palazzo Farnese udvarához hasonlóan az ablakokat vakárkádokba mélyítették, de míg ott ésszerű és szerkezetileg meggyőző a keretezésük és az oromzatuk, itt lapos díszítő motívum fut körbe megszakítás nélkül az ablakok oldala, felső része és oromzata mentén. Elegáns és nagyon öntudatos



142 Mantova, Giulio Romano lakóháza, építette 1544 körül

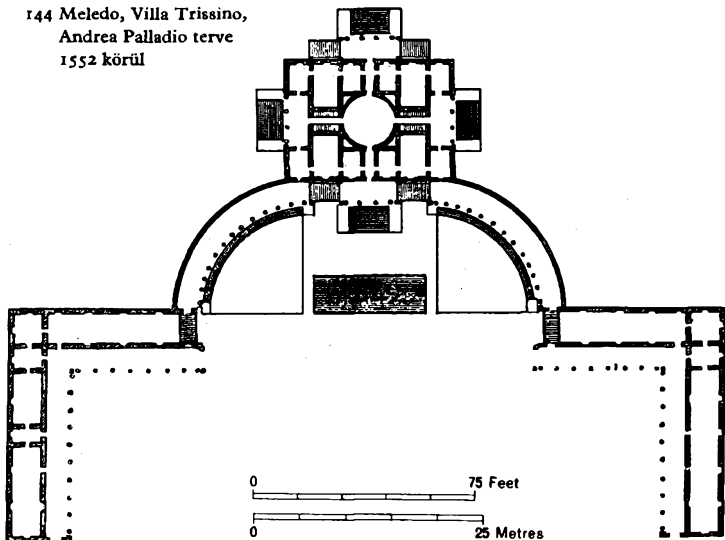
megoldás ez, hasonló a kortárs szobrász, Benvenuto Cellini módszeréhez.

Ez a Rómában és Firenzében fogant stílus csaknem azonnal hatott Észak-Itáliára és az Alpokon túli országokra is. Az Apenninektől északra Giulio Romano vezette be, a tizenöt évvel idősebb Sanmicheli csak követte: részben közvetlen római hatásra, részben Giulio korai mantovai mesterműve, az 1525–1535-ben épült Palazzo del Tè ösztönzésére, és klasszicizáló manierista szellemben formálta újjá Verona városképét. Bolognában Sebastiano Serlio hirdette az új stílust; ő Peruzzi tanítványa, bár hat évvel idősebb nála, és huszonnég évvel öregebb, mint Giulio. 1537-ben kezdte el építészeti tanulmánya első részének közlését. Ez a mű tartós ihletforrásnak bizonyult a klasszicista elmék számára az Alpok túlsó oldalán. 1540-ben Serlio Franciaországba ment, és csaknem azonnal *peintre et architecteur du roi* lett belőle.

Az Alpokon túli manierista központ a fontainebleau-i iskola, ahol Serlio és az itáliai Rosso Fiorentino és Primaticcio dolgozott. Később részletesebben visszatérünk ehhez. Spanyolország még korábban fogadta be az új stílust – vad visszahatásként a spanyol késő gótika vadságára. V. Károly új, de befejezetlenül maradt

143 Granada, V. Károly palotájának udvara; a palota építését Pedro Machuca kezdte el 1526-ban





palotája a granadai Alhambrában (1526-ban kezdte el Pedro Machuca) a Villa Madama Raffaellóját és Giulio Romanót követi, némileg provinciális változatban, hatalmas, kör alaprajzú, oszlopsoros belső udvarával és 63 méter hosszú homlokzatának motívumaival. Anglia és Németország lassabban hódolt be a klasszicizmus diktatúrájának. A tizenhetedik század második évtizedéig (Inigo Jones és Elias Holl, l. 309. és 312. o.) nem is fogadták el az új stílust minden konzekvenciájával együtt, és akkor sem a vitatható Giulio Romano–Serlio-féle változathoz fordultak, hanem a késő tizenhatodik század legharmonikusabb és leghiggadtabb építésének, Andrea Palladiónak (1508–1580) alkotómódszeréhez.

Palladio stílusa nagyon egyéni, bár kezdetben Giuliot, Sanmichelit és Serliót követte, és amennyire csak lehetett, Vitruviust, a római építészet e homályos és számtalanszor félremagyarázott szaktekintélyét. Látni kell Vicenzában és környékén álló műveit. Templomokat itt nem tervezett, bár velencei S. Giorgio Maggiore és Il Redentore-temploma a manierista stílus kevés, valóban fontos templomépülete közé tartozik, ahogy később még visszatérünk erre. Palladiót csaknem kizárólag városi és vidéki házak, *palazzók* és *villák* tervezésével bízták meg, és jelentős tény, hogy stilu-

sának messzire nyúló hatását templomainak elemzése nélkül is be lehet mutatni. Ugyanis a reneszánsztól fogva a világi építészet az egyházzal azonos fontosságú lett a vizuális önkifejezés terén, majd a tizennyolcadik század folyamán kialakult a lakóház és középület fölénye a templommal szemben. Egy ilyen könyvben keveset mondhatunk a középkori várakról, házakról és középületekről. A tárgyalt reneszánsz példák fele viszont világi épület. Ugyanígy lesz az arány a következő két évszázad római katolikus országai-ban. A protestánsná vált országokban még előbb került túlsúlyba a világi építészet.

Palladio épületei elegáns fegyelmezettségük ellenére sem arat-tak volna oly általános sikert a terveit és építészetelméletét közlő könyve nélkül. Palladio *Architetturája* Serlio könyve mellé került, sőt később ki is szorította, kivált a tizennyolcadik század elején, amikor Angliában újra elővették. A György-kori nemesség kulturált ízlésének és műveltségének jobban tetszett Palladio stílusa, mint bármely más építészé. Palladio sohasem száraz vagy tüntetően tudálékos. Róma komolyságát egyesíti Észak-Itália derűs nagyvonalúságával és tökéletesen egyéni könnyedséggel, amelyet egyetlen kortársa sem tudott megvalósítani. 1550-ben elkezdett Palazzo Chiericati-ján félreismerhetetlen a Bramante-hagyomány: toszkán dór és szabatos ión oszloprend egyenes párkányokkal. De sajátosan Palladióra vall az a szabadság, ahogy a római palotaudvarok építészeti kiképzését a homlokzaton alkalmazta, így a homlokzat nagyrészt nyitott lett, csak az első emelet közepén maradt egy tömör rész, de ezt is minden oldalról levegő járja körül. Palladio vidéki házainál különös szeretettel alkalmazta az oszloprendeket; ezek segítségével kötötte össze a négyszögű fő épülettömböt és a messze kinyúló szárnyépületeket.

Palladiót valósággal megigézte a tömör és az oldott ellentéte. Egyik legtökéletesebb tervén, amelyet a meledói Villa Trissinó-hoz készített, az épület csaknem teljesen szimmetrikus. Az ilyen szimmetrikus kompozíció szélsőséges esete a ma is jó állapotban levő Villa Capra vagy Rotonda, Vicenza mellett (kb. 1550–1554), magas szintű akadémikus teljesítmény, és különös csodálat tárgya Pope Angliájában. Az északi udvarházak fesztelen otthonossága hiányzik ebből a lakóházból, de karcsú ión oszlopos előcsarnokai, oromzatai, néhány gondosan elhelyezett timpanonos ablaka és középső kupolája nemessé és elegánsan ünnepélyessé teszik.



145 Vicenza, Palazzo Chiericati, megkezdte 1550-ben Andrea Palladio

A Palladio-elgondolású vidéki ház kompozícióját úgy kapjuk meg teljességében, ha egy ilyen központi tömbhöz ívesen csatlakozó oszlopsorokat és alacsony melléképületeket illesztünk; ezekkel vonja magához a villa a környező tájat. Ez az átölelő elrendezés történetileg igen fontos. A nyugati építészetben ugyanis itt tekintették először a tájat és az épületet együvé tartozónak, egymástól függőnek. Itt látjuk első ízben, hogy a ház főtengelyei a természetben folytatódnak, vagy fordítva: a kint álló szemlélő úgy látja a házat, mint a kilátást lezáró, szétterülő képet. Említésre méltó, hogy ez idő tájt Rómában Michelangelo is hasonló látványt tervezett a Palazzo Farnese számára, amikor megbízták az épület befejezésével. Azt javasolta, hogy kössék össze a palotát a Tiberis túloldalán levő Farnese-kertekkel.

Különösnek tűnhet számunkra, hogy a Farnese család Sangallo halála után a szobrász Michelangelót kérte fel a palota befejezésére. Emlékezzünk azonban arra, hogy Giotto, Bramante és Raffaello festő volt, Brunelleschi pedig ötvös. Mégis érdemes elmondani, hogyan lett Michelangelo építész, mert ez egyaránt jellemző rá és korára is. Gyermekkorában festőnövendéknek

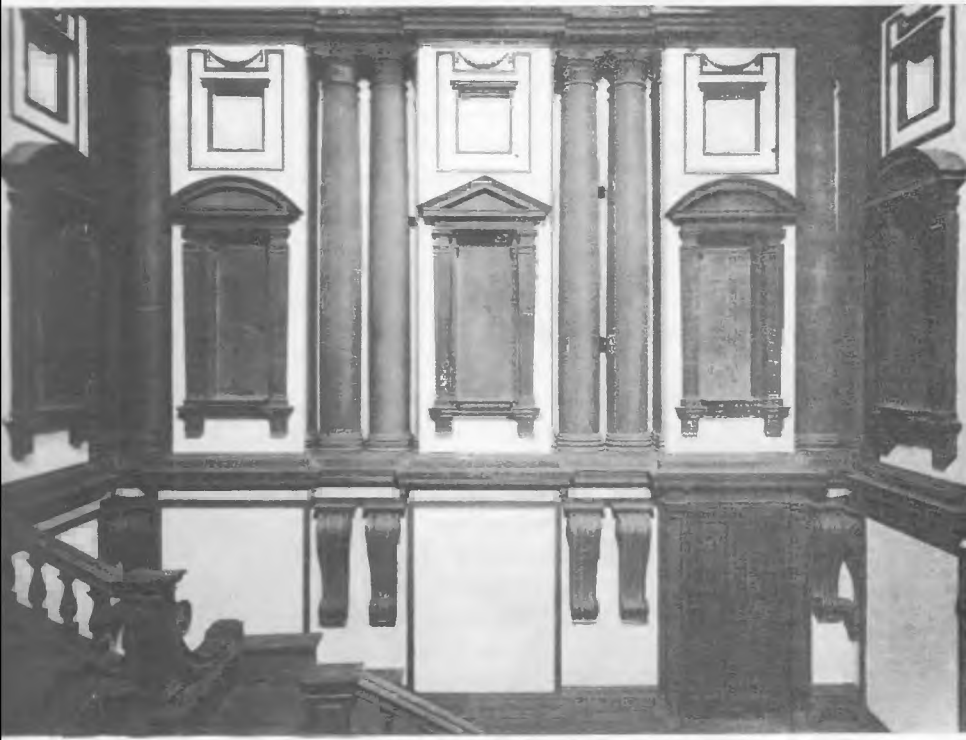


146 Vicenza, Villa Capra (Rotonda), Palladio terve, megkezdte kb. 1550-ben

adták, majd Lorenzo il Magnifico felfedezte, palotájában adott neki szállást, bevezette baráti körébe, és kedvelt szobrászához, Bertoldóhoz küldte, hogy szabadabb, kevésbé középkori módszerek révén sajátítsa el a szobrászművészetet. Michelangelo hírnevét a szobrászat alapozta meg. Huszonhat éves korában kezdte el hatalmas Dávidját, a reneszánsz Firenze polgári büszkeségének jelképét. Néhány év múlva II. Gyula pápa megbízta, hogy készítsen tervek egy nagyszabású síremlékhez, amelyet a pápa még életében akart emeltetni. Michelangelo ezt a feladatot *magnum opus*-nak tekintette. Negyvennél több életnagyságú vagy annál is nagyobb alakot tervezett az első változathoz. Egyik a híres Mózes-szobor. Természetesen az építészet is szerepet kapott, bár csupán járulékosan. Később azonban II. Gyula elhatározta a Szent Péter-templom újjáépítését Bramante terve alapján, nem érdekelte tovább a síremlék, és helyette arra kényszerítette Michelangelót, hogy fesse ki a Sixtus-kápolna mennyezetét. Michelangelo sosem bocsátott meg Bramanténak, akit azzal gyanúsított, hogy elhatározása megmásítására bírta a pápát. Minthogy segítség nélkül dolgozott, csaknem öt éven át kénytelen volt festeni.

Azután folytatta Gyula pápa síremlékét, és érdeklődni kezdett a Mediciek tervei iránt, akik családi templomukat, a firenzei S. Lorenzót akarták befejezni a homlokzat megépítésével. Michelangelo érdeklődésének talán az volt az oka, hogy éppen ez idő tájt foglalkozott azzal a kérdéssel: hogyan lehet építészetileg kapcsolatba hozni hatalmas alakokat a háttérül szolgáló fallal. A S. Lorenzo Brunelleschi műve. Michelangelo 1516-ban két-szintes homlokzatot tervezett, két oszloprenddel és bőséges hely-lyel szobrok részére. El is nyerte a megbízást, és több éven át dol-gozott a kőfejtőben – nagyon szerette ezt a munkát. 1520-ban azután a Mediciek mégis érvénytelenítették a megállapodást, mert megelégtették a márványszállítás körül támadt sok nehéz-séget. Ám azonnal új szerződést kötöttek Michelangelóval egy családi kápolna vagy mauzóleum építésére a S. Lorenzónál. Ezt 1521-ben el is kezdték, és 1534-ben, bár az eredeti tervhez képest szerényebb megoldásban, befejezték. Így a Medici-kápolna Michelangelo első építészeti munkája, méghozzá olyan ember műve, akit sohasem avattak be az építéstechnika és az építészeti tervrajz titkaiba. A kápolna a művész egyéni stílusának minden jegyét viseli már, bár az építészetet itt jobbra háttérnek szánta a szobrok számára. A Medicieknek végzett másik munká-jánál – a S. Lorenzo könyvtárterme és annak előtere (Biblioteca Laurenziana) – első ízben találunk olyan megoldást, amelynél az építészetet nem támogatja a szobrászat. A könyvtárat Michelan-gelo 1524-ben tervezte, az előteret 1526-ban (a lépcső kivételével, amelynek modelljét jóval később, 1557-ben szállította csak).

Az előtér szűk és magas. Már ez is kényelmetlen érzést okoz. Michelangelo hangsúlyozni akarta az ellentétet a hosszú, aránylag alacsony és sokkal nyugalmasabb könyvtárteremmel. A falakat kettős oszlopok szakaszokra tagolják. A falmezőkön a könyvtár földszintjének megfelelő magasságban vakablakok helyezkednek el, felettük pedig keretezett, üres fülkék. A tér színösszeállítása egy-szerű, a fal fénytelen fehér, az oszlopok, ablakfülkék, párkányok és más szerkezeti és díszítő tagozatok komor sötétszürkék. Ami a fő szerkezeti tagozatokat és oszlopokat illeti, azt várnánk, hogy kiemelkedjenek a falsíkból és hordják a párkányokat, hiszen ez volt mindig az oszlopok funkciója. Michelangelo megfordította a viszonyt. Az oszlopokat besüllyesztette, a falmezőket kiemelte, így azok kínosan szorongatják az oszlopokat. Még a párkányok is a falmezők fölött lépnek előre, az oszlopok fölött pedig hátra. Ez



147 Firenze, a Biblioteca Laurenziana előterének oldalfala, Michelangelo terve, 1526

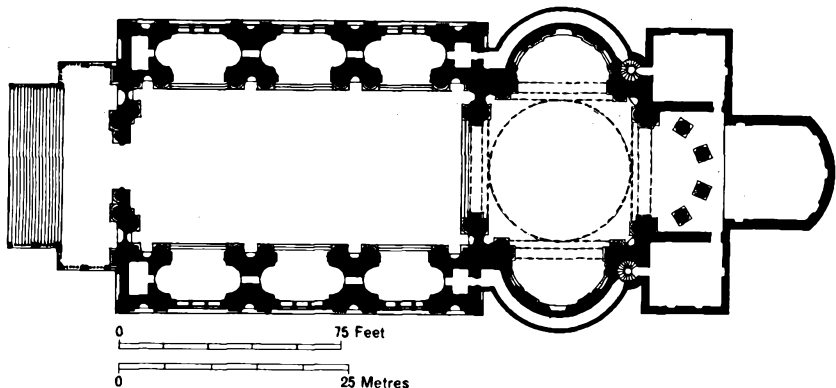
ugyanolyan önkényesnek látszik, mint a Palazzo Massiminél a földszinti loggia és a felette levő sima homlokzat vagy a második és harmadik emeleti ablakok közötti kapcsolat. Mindenesetre ésszerűtlen, mert általa feleslegesnek tűnik az oszlopok hordozó ereje. Ráadásul a lábazatoknál karcsú konzolok vannak, amelyek ránézésre nem elég szilárdak az oszlopok tartásához, és valószínűleg nem is tartják őket. A Massimi-homlokzat vékonysága jellemzi a vakablakokat, keskenyedő pilasztereikkel, amelyek – minden érthető ok nélkül – csak felerészben kannelúrák. A könyvtárterembe vezető bejárat timpanonját csupán az ajtó körül húzódó vékony keretvonal konzolosan felemelt négyszögű nyúlványa tartja. Ugyanilyen erőltetett eredetiséget árul el a lépcső is, de a húszas évek Michelangelójának szigorú részletképzését itt súlyos, fárasztó, lávaszerű áradás váltja fel.



148 Firenze, Uffizi, megkezdte Giorgio Vasari 1560-ban

Gyakran elmondták, hogy Michelangelo, a barokk atyja mutatkozik meg a falkezelés motívumaiban, amelyek a cselekvő erők emberfeletti küzdelmét fejezik ki a legyőzhetetlen anyaggal. Nem hiszem, hogy bárki is osztaná ezt a véleményt, aki elfogulatlanul veszi szemügyre magában a teremben keletkezett benyomásait. Én nem látom sehol a küzdelem nyomait, bár mindvégig tudatos disszonancia tapasztalható. Már Giulio Romanónál is láttuk ezt a rideg ellenérzést a derűs és a harmonikus iránt, bár ő választékosan sima formák mögé rejtette. Michelangelo Laurenzianája a legfenségesebb építészeti megoldásban jelentkező manierizmust mutatja be és nem a barokkot – a reményvesztettségnek sokkal tragikusabb világa ez, mint a szellem és az anyag közti barokk küzdelem. Michelangelo építészetében minden erő bénultnak tűnik. A tehernek nincs súlya, a támasz nem hordoz, a természetes reakciónak nem jut szerep – a legszigorúbb fegyelem tartja csak össze ezt a nagyon is mesterkélt rendszert.²⁶

Éppen ilyen újszerű és jellemző a Laurenziana téralakítása is. Michelangelo a reneszánsz termék kiegyensúlyozott arányait megcserélte itt; ez az előtér kürtöyszerűen magas és szűk, a lépcsőn megközelíthető voltaképpen könyvtár pedig folyosószerűen hosszú és keskeny. Mindkét tér arra kényszerít bennünket – szinte akarattunk ellenére –, hogy engedjünk vonzásának, először fölfelé, majd előre. A manierizmus fő térbeli tulajdonsága éppen az, hogy mozgásra kényszerít a merev határok közé zárt térben. Ez a szándék jól ismert a festészetben, például Correggio késői Madonna-képeinél vagy Tintoretto Utolsó Vacsorájánál, ahol Krisztus alakja a kép távoli végén helyezkedik el. A legmegkapóbb példa Tintoretto festménye, Szent Márk holttestének megtalálása (Brera, Milánó, kb. 1565). A manierista térformálás sehol máshol nem ilyen ellenállhatatlan. Az építészetben ez a varázslatos szívóhatás Giulio Romano rendkívül szigorú mantovai katedrálisánál jelentkezik: két-két mellékhajója van, a belsők dongaboltozatosak, a külsők és a főhajó síkmennyezetesek. Egyhangú oszlopsorainak töretlen ritmusa éppoly ellenállhatatlan, mint egy korai keresztény bazilikáé. A világi építészet legismertebb és könnyen megközelíthető hasonló példája kétségtelenül Vasari Uffizi-palotája Firenzében. 1560-ban kezdték el, a nagyhercegi hivatalok elhelyezésére. Hosszú, keskeny udvar körül két magas épületszárny helyezkedik el. Formaelemei ismerősek: nincs világos rangsor az emeletek között, az egyöntetűség rendhagyó részletképzéssel párosul, hosz-



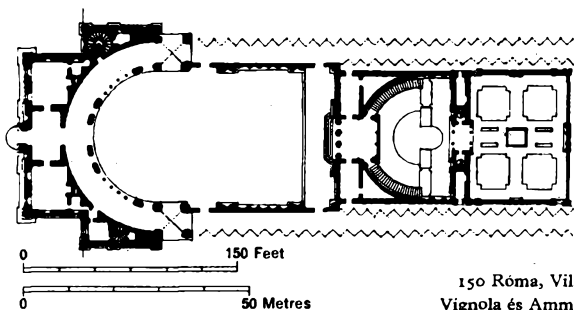
149 Velence, Il Redentore, Palladio terve, megkezdve 1577-ben

szű, elegáns és törékeny konzolok vannak a kettős pilaszterek alatt, amelyek voltaképpen nem is pilaszterek, és így tovább. Ki kell emelni a kompozíciónak az Arno folyó irányában jelentkező hangsúlyát. Tömör fal helyen itt a földszint nyitott volt. A térkapcsolás kedvelt manierista módszere ez, mert elkerüli mind a tiszta reneszánsz egységre osztást, mind a barokk szabad áradását az épület egészen keresztül, sőt azon is túl. Palladio két velencei templomának keleti oldala sem zárt apszisban végződik, hanem árkádosan; a S. Giorgio Maggiore (1565) egyenes, az Il Redentore (1577) félköríves árkádja mögött meghatározhatatlan mélységű tér látszik. III. Gyula pápa vidéki *casino*ját, a Villa Giuliát is (1550–1555) félköríves udvarok felé nyíló loggiás épületek sorozataként tervezte meg Vasari és Vignola (1507–1573); a bejáratról áttekintés nyílik az első loggián keresztül a másodikra, azon át a harmadikra, majd tovább, a fallal zárt hátsó kertre.

A tizenhatodik század kertjét ugyanis még mindig fal övezi. A tivoli Villa d'Este vagy Caprarola tanúsága szerint hosszan elnyúló és változatos látványt nyújthat, de nem terjed ki a végtelenbe, mint a barokk Versailles-ban. A Palazzo Massimihez és az Uffizihez hasonló manierista épületek alacsony földszinti oszloposorai sem utalnak a végtelenre, azaz olyan sötét, áthatolhatatlan háttérre, mint amilyen Rembrandt alapszíne. A hátsó falak túlságosan közel vannak. Ezek az oszloposorok megtörik a homlokzat folyamatosságát – ezt a reneszánsz nem kedvelte volna –, de a megnyitott térréteg sekély és világosan meghatározott mélységű.

A palotaépítészetben Palladio Palazzo Chiericati-ja e térszáró módszer legfejlettebb példája, noha derűs jellege megkülönbözteti a firenzei és római manierizmustól, különösen pedig Michelangelótól. Lehet, hogy Palladio palotája is bizonyos mértékig hűvös, de nem jéghideg, mint a Laurenziana.

Ezt a fagyos önfegyelmet általában nem emlegetik Michelangelo géniuszával kapcsolatban, és ezért különösen hangsúlyozni kell, főleg azért, mert a kézikönyvek néha még reneszánsz mesterként tárgyalják Michelangelót. Valójában csak pályafutása kezdeti éveiben tartozott a reneszánszhoz. 1499-ben készített Pietáját érett reneszánsz alkotásnak tekinthetjük. A Dávid is reneszánsz szelleműnek mondható. A Sixtus-kápolna mennyezetére azonban ez már csak bizonyos fokig vonatkozik; 1515 utáni munkásságára pedig jóformán egyáltalán nem. Művészi alkata lehetetlenné tette, hogy tartósan elfogadja a reneszánsz eszményeket. Sarkalatos ellentéte volt Castiglione *Udvari emberének* és Leonardo da Vincinek: emberkerülő, bizalmatlan, a munka megszállottja, elhanyagolt külsejű, mélyen vallásos és hajlíthatlanul büszke. Ezért nem szerette Leonardót, Bramantét és Raffaellt; ellenszenve lenézésből és irigységből fakadt. Jelleméről és életéről minden korábbi művésznél többet tudunk. Soha nem tapasztalt módon csodálták, ezért még életében két biográfia jelent meg róla. Mindkettő rendszeres anyaggyűjtésről tanúskodik, s ez így van rendjén – művészetének megértéséhez sokat kell tudnunk róla. A középkorban nem befolyásolhatta ennyire egy építész stílusát a személyisége. Brunelleschi egyéniségéről többet tudunk, mint a gótikus székesegyházak építészeiről, tárgyilagos formái mégis meglepnek. Az építészetet Michelangelo változtatta az egyéni kifejezés eszközévé. A vele találkozókat megfélemlítő *terribilità*, szorongató



150 Róma, Villa Giulia, Vasari, Vignola és Ammanati, 1550–1555

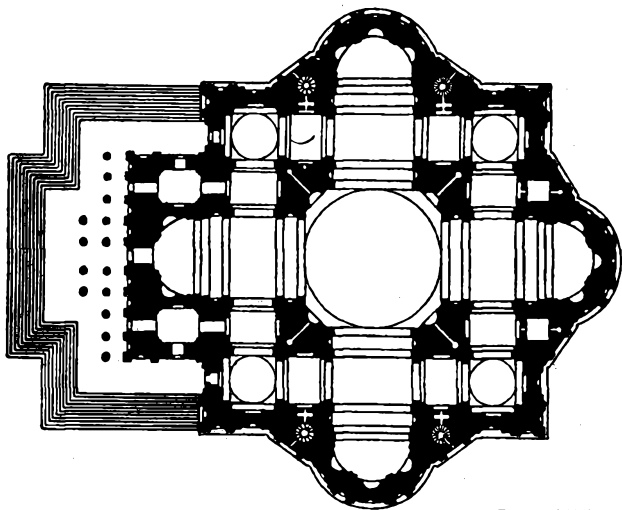
áhitat tölt el bennünket is, mihelyt valamelyik munkáját látjuk, legyen az tér vagy rajz, szobor vagy szonett.

Mert Michelangelo avatott költő is volt, korának egyik legmélyebbre hatoló poétája; költeményeiben küzdelmeiről ad számot az utókornak. A leghevesebb harc a platóni szépségideál és a buzgó Krisztus-hit között dúlt benne. Sűrített formában nem más ez, mint a művész ifjú korának reneszánsz stílusa és az ellenreformáció közötti harc, amely Michelangelo ötvenedik éve táján kezdődött, nem sokkal Róma feldúlása (1527) előtt. Új, szigorúbb szerzetesrendeket alapítottak ekkor, a kapucinusokét, oratoriánusokét és főként a jezsuitákét (1534). Új szentek támadtak, Loyolai Szent Ignác, Szent Teréz, Neri Szent Fülöp, Borromei Szent Károly. 1542-ben újra bevezették az inkvizíciót, 1543-ban az irodalmi cenzúrát. 1555-ben V. Károly császár lemondott, és visszavonult egy spanyol kolostor csendjébe. Fia, II. Fülöp, néhány év múlva elkezdte a sivár és hatalmas Escorial építését, amely inkább kolostor, mint palota. A spanyol etikett ugyanazt a merev fegyelmet képviselte, mint az akkori évtizedek korai jezsuitái és pápai udvara. Rómában látszólag semmi sem maradt meg a reneszánsz derűből. A velencei követek azt írták haza, hogy még a karnevál is rideg és szegényes. A legszigorúbb pápának, V. Piusnak, csak hetenként kétszer került hús az asztalára.

Michelangelo is mindig példásan józan és igénytelen volt. Hozzászoktatta magát a kevés alváshoz, és úgy aludt, hogy cipőjét sem vetette le. Munka közben néha száraz kenyéren élt, azt is úgy ette, hogy a szerszámaiktól sem vált meg közben. A derűsen könnyed reneszánsz építészeknél sokkal mélyebben érezte, hogy mivel tartozik géniuszának – ezért merészelt így válaszolni egy bírálónak, aki kifogásolta, hogy Giuliano de Medicit szakáll nélkül jelenítette meg a síremlékén, holott életében szakállt viselt: „Ki fog törődni azzal ezer év múlva, hogy milyen volt?” Korábban ezt igazán nem lehetett volna kijelenteni, míg csak a reneszánsz fel nem szabadította a művészeket. Míg ugyanis a középkor nem kívánt portrészzerű hasonlóságot, mert az csupán az ember lényének esetleges része, és míg a korai reneszánsz örült neki, mivel frissiben fedezte fel a portrészzerű hasonlatosság elérésének művészi eszközeit – Michelangelo nem volt hajlandó eleget tenni ennek az igénynek, mert gátolta volna esztétikai szabadságában. Vallásos meggyőződése azonban tökéletesen áthatotta, s ahogy eljárt felette az idő, ez a hatás még egyre fokozódott,

míg végül ő, a Nyugat legnagyobb szobrásza, korának legcsodálatosabb művésze, jóformán teljesen felhagyott a festészettel és szobrászattal. Csak az építészetet folytatta, és nem fogadott el fizetést a Szent Péter-templom munkálataiért.

A végleges törés akkor következett be, amikor Michelangelo betöltötte hetvenedik évét. A húszas évek közepén tervezett Medici-épületek és 1547 között csak Firenze erősítési munkáin dolgozott, 1529-ben – mérnöki munka ez, mondhatnánk, de olyan igényű, amelyben Leonardo da Vinci és Sangallo, Michelangelo elődje legtöbb római munkájánál, ugyancsak jeleskedett. 1534-ben végleg elhagyta Firenzét, és Rómába ment. 1535-ben III. Pál kinevezte a vatikáni épületek főfelügyelőjévé, habár ez a cím kezdetben jóformán névleges volt. 1539-ben véleményt kértek tőle Marcus Aurelius lovasszobrának elhelyezéséről a Capitoliumon, és valószínűleg akkor készült el a szobrot körülvevő új épületek elrendezési terve is. Stílusa alapján valószínű, hogy a negyvenes évek elején készült (bár építeni csak a hatvanas években kezdték). Azután 1546-ban meghalt Sangallo, és Michelangelót csaknem azonnal megbízták a Palazzo Farnese befejezésével, a Szent Péter-templom új terveinek elkészítésével és a Capitolium rendezésével. A Capitolium a várostervezés korai példája, amennyiben egyszerre tervezték meg az épületek együttesét és az általuk övezett teret, valamint az odavezető feljárót is. Michelangelo elődje ebben a vonatkozásban Bernardo Rossellino volt (Alberti kivitelezője a Palazzo Rucellainál és V. Miklós munkavezető építésze az új Szent Péter-templomnál), aki Pienza főterét, székesegyházát és palotáját megtervezte (1460 körül) II. Pius számára; azonkívül Velence is buzgólkodott a tizenhatodik század első felében, hogy a Piazza és a Piazzetta a reneszánsz várostervezés megkapó (és igen szabadon megoldott) példája legyen. Michelangelo *œuvre*-jében a várostervezés nem lehetett ennyire fontos. Nagyon is közvetlen érzelmi élményt jelentett számára az építészet, és a kő szerkezeti formálásának nyelvén nagyon is nagy kifejező erőt. Ezért a Palazzo Farnese és a Szent Péter-templom erőteljesebben felkelti vonzalmunkat, mint a Capitolium. A Palazzo Farnese második emeletének részletein könnyen felfedezzük Michelangelo manierizmusát. Az ő egyéni kifejezőmódját tükrözik a megháromszorozott pilaszterek és különösen a furcsa, kevésbé harmonikus ablakkeretek, kétoldalt gyámkővel, amely semmit sem tart, közvetlenül efölött pedig külön konzolokkal,



151 Róma, Michelangelo terve
a Szent-Péter templomhoz, 1546

amelyeken a szegmens-íves oromzat nyugszik; mindez példátlanul egyéni, és csak a középkor transzcendentálisan rendezett, majd a reneszánsz esztétikusan szabályozott világának lerombolása után jelenhetett meg.

Michelangelo építészeti fő műve, a Szent Péter-templom centrális terve a kupolával is lázadást fejez ki Bramante és a reneszánsz szellem ellen, bár nem azonos mértékben manierista módon. Amikor III. Pál, a Farnese-pápa kinevezte Michelangelót a Szent Péter-templom építészévé, az épület lényegében olyan volt, mint Bramante halálakor. Raffaello és Sangallo hosszhajókat tervezett, hogy alkalmazkodjék a reneszánsz utáni első nemzedék vallási igényéhez. Ám a hosszhajókat nem kezdték el. Michelangelo visszatért a centrális tervhez, de megfosztotta uralkodó egyensúlyától. Megtartotta a görög kereszt szárait, de ott, ahol Bramante kisebb centrális tereket akart létrehozni a középső rész motívumának kisebb léptékű megismétléseként, Michelangelo levágta az alacsonyabb rendű terek szárait, így a kompozíciót egy központi kupolává és egy négyzetes körüljáróvá tömörítette; a kupolát tartó pillérek méretét Bramante elutasította volna, annyira óriási volt, azaz szerinte embertelen. Ugyanilyen szellemben változtatta meg Michelangelo Bramante terveit a külsőnél;

a nemes és derűs motívumok szerencsésen kiegyensúlyozott változatosságát ugyanis óriás korinthuszi pilaszterrenddel helyettesítette, amely tömör attika falat hordoz, ezenkívül furcsán össze nem illő ablakokkal és edikulás fülkékkel, valamint különböző méretű kisebb fülkékkel hatalmas, de némileg disszonáns együttest alkotott. Michelangelo a Szent Péter-templom főbejárata előtt tízoszlopos előcsarnokot akart kialakítani, középen pedig még egy négyoszlopos előrenyúló portikuszt. Maderna 1600 után épített hosszháza miatt ez sohasem épült fel, de Bramante eszményi szimmetriáját és valójában a klasszikus szimmetria-ideált felborította volna; hiszen a középső oszlopok megkettőzése merőben antikellenes felfogást tükröz. Bramante tökéletes félgömb-kupolát tervezett, Michelangelo a kupolát magasabb dobra emelte, és először meredekebb körvonallal kívánta megoldani, a firenzei székesegyház Brunelleschi-féle gótikus kupolájának nagyon egyéni, dinamikus változataként. Élete alkonyán azonban valószínűleg meggondolta magát, és alacsonyabb, erőteljesebben nehézkedő alakzatot részesített előnyben, manierista formát, míg első elgondolása felfelé irányuló lendületével a barokk előhírnöke volt. Giacomo della Porta a kupola felépítésekor ehhez tért vissza, és ezt fejlesztette tovább. Így Michelangelóban, miközben túlnőtt a reneszánszon, megfogant mind a manierizmus, mind a barokk, akárcsak nemzedékének két másik nagy mesterében, Raffaellóban és Tizianóban. A tizenhatodik századot Michelangelo manierizmusa ihlette meg, a tizenhetedik század *terribilitá*ját méltányolta, és megalkotta belőle a barokkot. Ezért az Örök Várost nem a reneszánsz világiasság jelképe koronázza meg, ahogyan II. Gyula elképzelte, hanem a manierizmus és a barokk, egyúttal az antikvitas és a kereszténység lenyűgöző szintézise. Michelangelo utolsó éveiben a kupola végleges alakját már kevésbé elevenre és erőteljesre akarta formálni, mint régebben. Egyik késői szonettjében ezt mondja:

Nè pinger nè scolpir fia più che quieti
L'anima volta a quell'Amor Divino
Ch'aperse, a prender noi, 'n croce le braccia.

Már nem nyugtat meg véső és ecset;
egyét kívánok: az égi szerelmet,
mely karját tárja felénk a keresztfán.

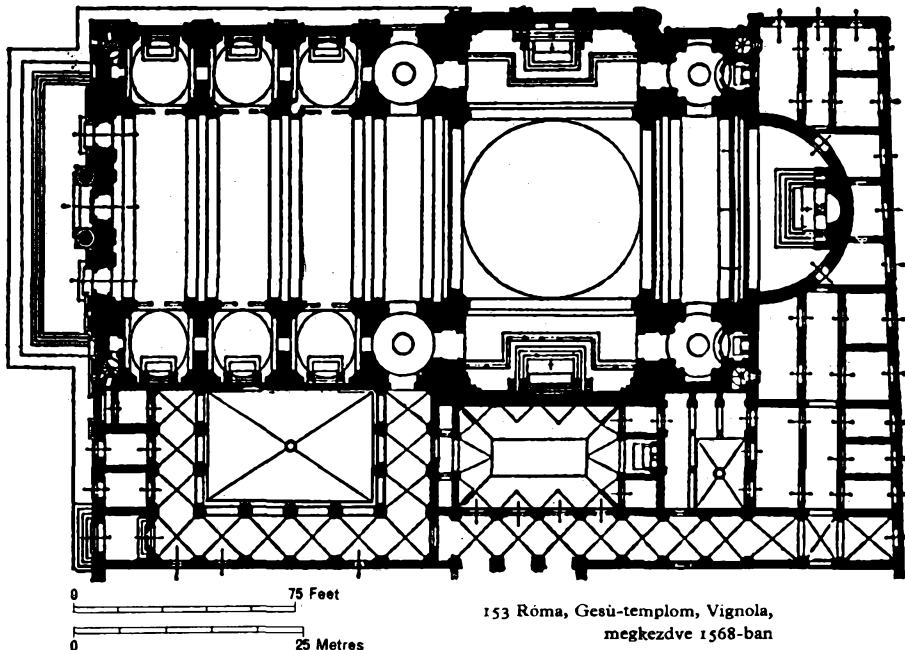
(Rónay György fordítása)



Ezután már csak három szoborcsoportot faragott; mindhárom Krisztus sírbatételét ábrázolja. Az egyiket a maga sírjára szánta, egyet pedig befejezetlenül hagyott hátra, vagy inkább olyan anyag-talan formára finomítva, hogy reneszánsz értelemben véve nem is tekinthető szobornak. Késői rajzai is annyira átszellemültek, hogy szinte elviselhetetlenek olyan művésznél, aki minden elődjénél többet tett a test és a mozgás szépségének és életerejének dicsőítéséért. És egyik utolsó építészeti szándéka szerint – ez a tény nem eléggé ismert – az újonnan alapított, szigorúan ellenreformációs rend, a jezsuiták római templomát akarta megtervezni. Felajánlotta, hogy fizetség nélkül vállalja az építés irányítását, mint ahogyan a Szent Péter-templom építészeként is visszatudasította járandóságát.

A Gesù-templomot csak Michelangelo halála után négy évvel kezdték el. Hatása valószínűleg szélesebb körben terjedt el, mint az utolsó négy évszázad bármely templomáé. Építész, Giacomo Vignola (1507–1573), valószínűleg Michelangelo eszményeit követve, egyesíti az alaprajzban a reneszánsz centrális gondolatot a középkori hosszházas rendszerrel – ez a tény rendkívül jellemző. Maga a kombináció nem újdonság. Szerepelt néhány legszebb korai keresztény és bizánci templomnál is, például a Hagia Sopihiánál. Száz évvel korábban Alberti új kombinációt alkotott a mantovai S. Andreánál, és ez valóban előhírnöke volt a Gesù megoldásának. Láthatóan a homlokzat is Alberti által kiesztelt alapotívumot vesz át. A reneszánsz és a reneszánsz utáni építészek problémája az volt, miképpen vetítsék ki a magas főhajó és az alacsonyabb mellékhajók méretét a külsőre úgy, hogy a klasszikus építészeti oszloprendjeit is megtartsák. Alberti elgondolása szerint a diadalívszerű földszinthez egy, csak a főhajó szélességében kiemelt lezáró rész járult volna, volutákkal, azaz csigavonalakkal, amelyek a mellékhajó félnyereg-tetői előtt levő párkányról emelkednek fel a főhajó felé. Vignola átvette a módszert a Gesù homlokzatának megtervezésekor (bár korának gazdagabb és kevésbé harmonikus hangszerelésében), majd della Porta is, aki Vignola terve helyett újat készített. Itália és a többi római katolikus ország barokk templomainál azután számtalanszor és sok változatban találkozunk vele.

Ami a belsőt illeti, Vignola megtartja Alberti értelmezését, amely szerint a mellékhajók a főhajóba nyíló kápolnasorok. Nem függetleníti őket azonban olyan mértékben, amennyire a rene-



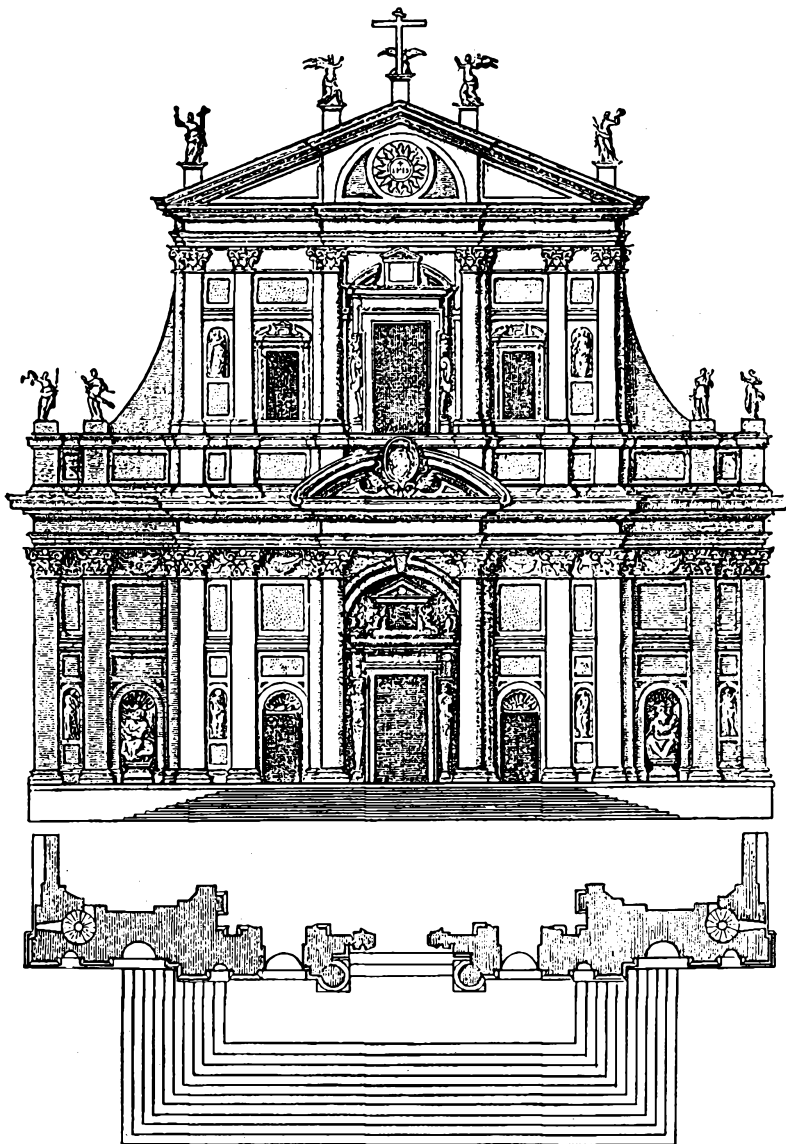
153 Róma, Gesù-templom, Vignola,
megkezdve 1568-ban

szánsz építész ezt szükségesnek találta, aki mindig azon igyekezett, hogy az épület minden része független egészként érvényesüljön. A hatalmas dongaboltozattal lezárt főhajó rendkívüli szélessége a kápolnákat egyszerű fülkéké fokozza le, amelyek egy óriási csarnokot kísérek, és felmerült az a vélemény is, hogy e motívum kiválasztása a jezsuita rend spanyol generálisának, Francesco Borgiaéé tulajdonítható, vagyis végső soron a spanyolországi gótikus stílus hagyományának (l. 143. o.), amelyet Rómában a Sta Maria di Monserrato katalán templom (1495) már képviselt. Ha elfogadjuk ezt a feltevést, úgy ez is példa a középkori eszményekhez való visszatérésre – a katolikus hit megújulása után, amely az új szentek és új szerzetesrendek fellépésében mutatkozott, a Szent Péter-templom kupolájának gótikus körvonalában, és a Gesù alaprajzában ismét hangsúlyossá vált hosszirányában. A kelet felé áramló térnek ez a hangsúlya a Gesù esetében nyilvánvalóan szándékos. A dongaboltozat és mindenekelőtt a töretlenül végigfutó főpárkány igen ékesszólóan folytatja ezt a gondolatot a belső kiképzésben. Ám van egy elem Vignola tervé-

ben, amelynek hasonló felfogását nem találhatjuk meg egyetlen középkori templomban sem: a fény. A tizenharmadik századi székesegyházban a behatoló fény felizzította a festett üvegablakokat, de maga a fény nem valóságos tényező. Később a „díszítő stílus”-ban a fény formálni kezdi a számárhát-íves fülkékkel ellátott falakat, játszadozik a finom ékítményeken, de sohasem jelent fontosabb szempontot az építészeti tervben. A Gesùban viszont bizonyos fontos jellegzetességeket kizárólag a fényhatás kedvéért vezettek be a kompozícióba. A főhajó megvilágítását a kápolnák fölött levő ablakokon át nyeri – a fény egyenletes, tompított. A kupola előtti utolsó kápolna viszont rövidebb, zártabb és sötétebb

154 Róma, Gesù-templom, a belsejét Vignola tervezte, megkezdve 1568-ban, a homlokzatot Giacomo della Porta építette





155 Vignola terve a Gesù-templom homlokzatához

a többinél. Ez a térben és súlyban jelentkező tömörítés drámai módon készíti elő a méltóságteljes négyzetet hatalmas kupolájával. A kupoladob ablakain át lefelé áramló fénynyalábok a betel-



156 Róma, a Gesù-templom belseje, Vignola, elkezdték 1568-ban

jesülésnek olyanfajta élményét teremtik meg, amelyet a gótikus építészek sokkal kevésbé érzéki módon értek el.

A Gesù díszítése is érzékinek tűnik; pazarnak, de mégis komornak. Mindamellett nem Vignola idejéből való. Ő sokkal szerényebb lett volna, kisebb motívumokkal és sekélyebb plasztikával; ezt bizonyosnak vehetjük abból, amit a késő tizenhatodik századi díszítésből ismerünk. Így a kelet felé irányuló középkori mozgás hatása sokkal erőteljesebb lett volna, kevesebb mozzanat terelte volna el a figyelmet a párkányról és a hatalmas dongaboltozatról. Az új díszítés 1668–1673-ban készült. Az érett barokk műve, míg az épület – ismételjük – manierista, híjával a minden fejlett reneszánszt jellemző nyugalomnak és a minden barokkban feszülő energiának.

A manierizmus, mint említettük, eredetileg nem volt más, mint a „modoros” jelzővel kapcsolatos főnév. Harminc-negyven évvel ezelőtt értelme megváltozott, és egy sajátos történeti stílus kifejezésévé vált a művészetben: a tizenhatodik század, kivált Itália reneszánsz utáni stílusát jelöli. Ugyanez a folyamat játszódott le mintegy negyven évvel korábban a „barokk” kifejezéssel kapcsolatban. A barokk eredetileg szokatlant jelentett, főként szokatlan alakú dolgot. Ezért fogadták el egy olyan építészeti stílus leírására, amely a klasszicisták szemében tobzódik a furcsa, szertelen formákban – vagyis Itália stílusa ez a tizenhetedik században. Majd főként a múlt század nyolcvanas éveiben, és elsősorban Németországban, elvesztette lekicsinylő mellékízét, és semleges fogalomná lett, amely általában vonatkozik a tizenhetedik század műalkotásaira.

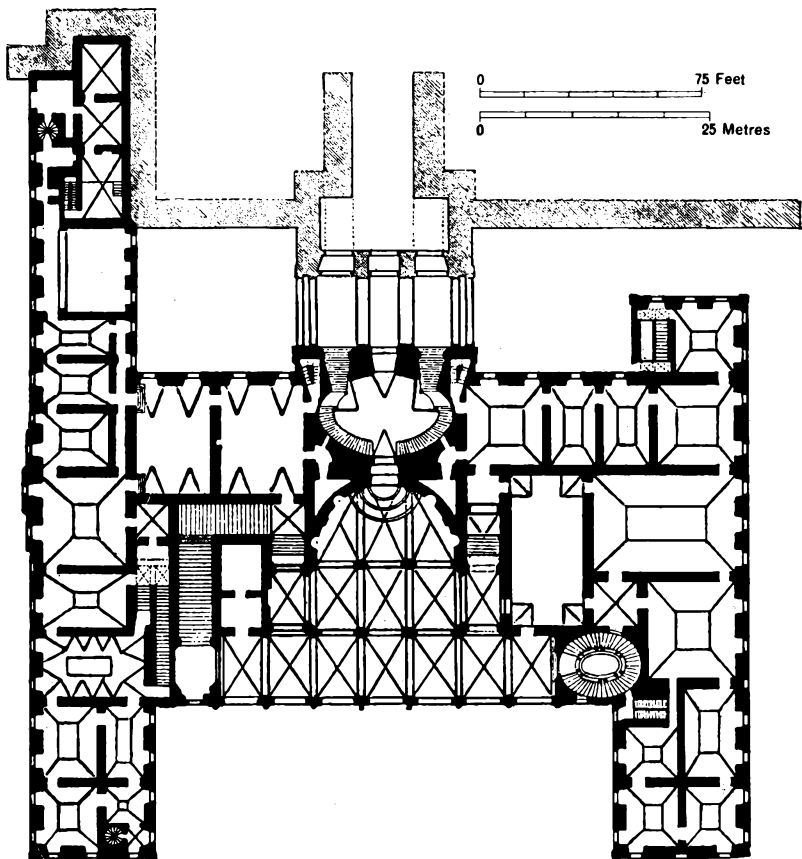
Láttuk a barokk stílus előhírnökét a Szent Péter-templom Michelangelo tervezte kupolájának tömör formáiban és *gigászi excelsiorjában*. Láttuk, hogy Michelangelo erőfeszítése – a lépés a barokk irányába – elszigetelt maradt, és más építészeti munkáinál ő maga is engedett a manierizmusnak. Csak a manierizmus pályafutásának végeztével, a tizenhetedik század elején jelentkezett egy olyan új nemzedék, főként Rómában, amely megunta a tizenhatodik század végének erőltetett egyszerűségét, s újra felfedezte Michelangelót, mint a barokk atyját. Az így bevezetett stílus Rómában érte el tetőpontját 1630 és 1670 között, majd Rómát elhagyva először Észak-Itáliára terjedt át (Guarini és Juvara Piemontban), azután eljutott Spanyolországba, Portugáliába, Németországba és Ausztriába. Róma a tizenhetedik század múltán, részben Párizs befolyására, visszatért klasszikus hagyományához. Mert Richelieu, Colbert és XIV. Lajos Párizsa lett az európai művészet központja, s hódította el ezzel azt a pozí-

ciót, amelyet eddig – jóval több, mint 150 éven át – Róma őrzött elvitathatatlanul.

A tizenhetedik század pápai és bíborosai lelkes művészetpártolók voltak, és buzgón igyekeztek, hogy nevüket nagyszerű templomok, paloták és síremlékek örökítsék meg. Semmi sem maradt a szigorúságból, amely ötven évvel korábban uralkodott, amikor az ellenreformáció még harcos erőt jelentett. A jezsuiták egyre elnézőbbek lettek, a legnépszerűbb szentek a szeretetreméltó, nyájas, alkalmazkodó fajtából kerültek ki (pl. Szalézi Szent Ferenc), és az új kísérleti természettudomány a pápák szeme láttára fejlődött, míg azután a tizennyolcadik században XIV. Benedek olyan könyveket is elfogadhatott, amelyeket Voltaire és Montesquieu küldött neki ajándékba.

Mindamellet a nép vallási buzgalmaiban csak 1660 táján, sőt még később mutatkozik általános hanyatlás. A vallási érzelmeknek csupán a természete változott meg, az ereje nem. A művészet és építészet félreérthetetlenül bizonyítja ezt. Itt csak néhány példát elemezhetünk, ezért nem a legfenségesebbet választjuk – pl. a Szent Péter-templom hosszházát és homlokzatát, ahogy Carlo Maderna megtervezte 1606-ban és ahogy 1626-ban befejezték –, hanem a legfontosabbakat.

Maderna volt nemzedékének vezető építésze Rómában. 1629-ben halt meg. Hírnévben Gianlorenzo Bernini (1598–1680), Francesco Borromini (1599–1667) és Pietro da Cortona (1596–1669) követte. Bernini Nápolyból jött, Maderna és Borromini Észak-Itáliából, a tavak vidékéről, Cortona pedig, ahogyan neve is mutatja, Toszkána déli részéről. Mint a tizenhatodik században, a tizenhetedikben is csak kevés római volt Róma kiváló emberei között. Lombardiából több építész került Rómába, s ez jelentős hatást gyakorolt a városképre. Tágasság került éles ellentétbe a korábbi római komolysággal. Így Maderna alaprajza a Palazzo Barberinihez – homlokzatát Bernini tervezte, díszítő részleteinek nagy részét Borromini – teljesen újfajta épület Rómában, bár bizonyos mértékig azt fejleszti tovább, amit az észak-itáliai paloták és villák kezdtek meg a tizenhatodik század végén (különösen Genovában és környékén). A firenzei és római paloták szigorú tömbjével ellentétben (pl. a Palazzo Farnese) a Barberini-palota homlokzatán rövid szárnyrészek ugranak előre a jobb és bal oldalon, ahogyan eddig csak Róma környéki villáknál láttuk, a középső részt pedig tágas loggiák nyitják meg. Bramante vatikáni Damasus-



157 Róma, Palazzo Barberini, Maderna, megkezdve 1628-ban

udvarának tervét, amelyen minden szint oszlopsoros, mintegy kettévágták ezzel, és csak az egyik fele maradt meg. Az oszlopsorok most a homlokzat részei. Ahogyan nemsokára látni fogjuk, barokk jellegzetesség a nyilvánosság elé tárni azt, ami eddig magánterület volt. A Barberini-palota főlépcsője is tágasabb és nyitottabb, mint a tizenhatodik századiak, az ovális második lépcsőház jellegzetesen Serlio–Palladio-motívum, és a középső bejárat csarnok félköríves fülkéje, valamint az ovális szalon, amelyhez vezet: csupa olyan forma, amelyet az építész megtalálhatott római templomoknál és a császárkori Róma romjainál, de a lakóház-építésben határozottan Palladio (és a lombardok) szellemét tükrözi.



158 Róma, Palazzo Barberini, elkezdte Maderna 1628-ban, folytatta és befejezte Bernini és Borromini

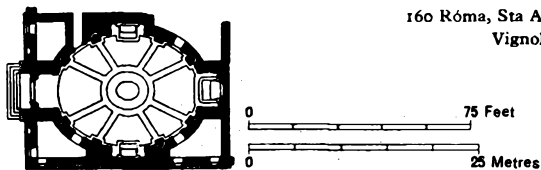
Ne feledjük, hogy amikor Bernini dél-itáliai hevesységével élt, tört a római szobrászatban és építészetben, az észak-itáliai sajátos kecsesség már beszivárgott ide. Bernininek a Szent Péter-templom előtti nemes oszlopsoraiban van valami Palladio villaépítészetének oldott derűjéből, rómaiás súlyuk és Bernini-féle szobrászati elevenségük ellenére. Mert Bernini szobrász fia volt, ő maga pedig a barokk legnagyobb szobrásza. Mellékesen festett is, építészeti hírneve pedig oly nagy volt, hogy XIV. Lajos meghívta Párizsba a Louvre-palota bővítési terveinek elkészítésére. Bernini ugyanolyan egyetemes ember volt, mint Michelangelo, és csaknem annyira híres, Borromini viszont kőfaragó mesterséget tanult, és mivel távoli rokonságban állt Madernával, kisebb munkák-

hoz jutott a Szent Péter-templomnál, amikor tizenöt esztendőös korában Rómába került. Itt dolgozott, szerényen és ismeretlenül, miközben Bernini megalkotta a barokk diszítés első remekét, a bronz baldachinos oltárt Michelangelo kupolája alatt, a Szent Péter-bazilika középpontjában. Hatalmas mű ez, csaknem 30 méter magas, négy óriási csavart oszlopával a megváltozott kor hű jelképe; oly korlátlan magasztosságot, vad szertelenséget és pazar részletképzést mutat, hogy Michelangelo visszataszítónak találta volna.

Hasonló szertelenség és a hagyományok lázadó semmibevétele jellemzi Borromini első fontos művét, az 1633-ban elkezdett S. Carlo alle Quattro Fontane templomot. A belső olyan kisméretű, hogy beleférne a Szent Péter-templom kupoláját alátámasztó pillérek egyikébe. Mégis, kicsiny mérete ellenére a század egyik legötletesebb térkompozíciója. Korábban elmondottuk, hogy a barokk hosszhajós templomok szokásos alaprajza meg-egyezik a Gesù tervével: főhajó oldalkápolnákkal, rövid kereszt-ház és négyezeti kupola. A következő nemzedékek ezt bővítették és gazdagították (S. Ignazio, Róma, 1626-tól), de a centrális alaprajzot sem hanyagolták el. Róma központos templomaiban

159 Róma, Szent Péter tér, a kupola Michelangelo és della Porta műve, a hosszaház homlokzata Madernáé, 1607-től kb. 1615-ig, a kolonnádokat Bernini tervezte, meg-kezdve 1656-ban

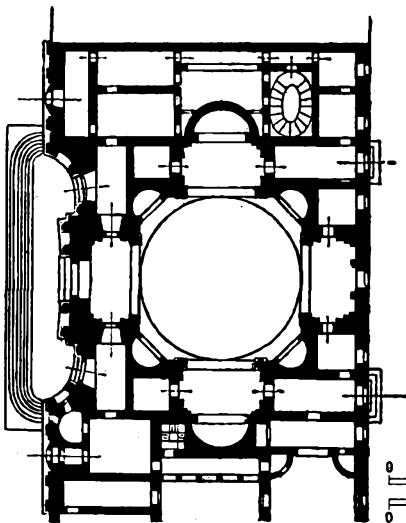




csak az uralkodó kör-alaprajzot szüntette meg a barokk. A kör helyett ellipszis jelentkezik már Serlio V. Könyvében, azaz 1547-ben, majd Vignola templománál, a Sta Anna dei Palafrenierinél, amely nem annyira kiértelt megoldás, és hosszanti, vagyis a térbeli mozgást ösztönző elemeket ad a központos tervhez. Az elliptikus megoldásnak számtalan változatát fejlesztették ki először Itália, majd más országok építészei. A barokk templomépítéssel fejlődésének legérdekesebb szakasza ez Itáliában, főként a tizenhetedik század második felében. Serlio és Vignola az ellipszis hosszabb tengelyét a homlokzatra derékszögben helyezi el. Ezt sokan megismétlik; a Piazza Navonán levő Sta Agnese azonban (1652-ben kezdte el Carlo Rainaldi, majd Borromini adta hozzá az észak-itáliai jellegű kéttornyos homlokzatot) négyzetbe írt nyolcszög, kis sarokfülkékkel, azonos bejárati és kóruskápolnával nyugaton és keleten, jóval mélyebb keresztház-kápolnával északon és délen – így a homlokzattal párhuzamos, széles ellipszis hatását kelti, amelynek körvonalához falazatrészek tapadnak. Bernini ugyanilyen elhelyezésű valódi ellipszist alakított ki a Propaganda Fide templomában 1634-ben (ma már nincs meg), majd késői művénél, a S. Andrea al Quirinale templomnál is, 1658–1678-ban. Vignola kompozícióját Maderna vette át 1594-ben a S. Giacomo al Corsónál és Rainaldi 1662-ben a Sta Maria di Monte Santo templomnál. Ez utóbbi a Porta del Popolónál levő két azonos templom egyike, amelyek a Róma központja felé futó három sugárút kiindulópontját jelölik.

Az ellipszisforma Franciaországot is meghódította, különösen Louis Leveau jóvoltából, mint később látni fogjuk. Az ellipszis-téma addigi legragyogóbb bővített változata azonban Borromini S. Carlo-temploma. Ennek az épületnek a példáján kitűnően elemezhetjük, milyen óriási előnyt jelent a barokk építész számára, ha négyszögek vagy körök helyett ellipszisekkel komponál. Míg a reneszánszban mindvégig a térbeli tisztaság volt az uralkodó eszme, és a szemlélő tekintete akadálytalanul haladhatott

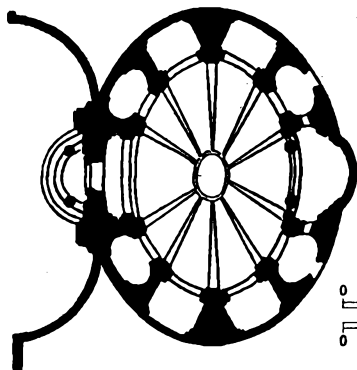
161 Róma, Sta Agnese a Piazza Navonán
megkezdte Rainaldi 1652-ben



0 75 Feet
0 25 Metres

egyik résztől a másikig, s könnyedén megfejtette az egész és a részek jelentését, a S. Carlo terében állva senki sem látja át első pillantásra, hogy milyen elemek alkotják a teret, és hogyan fonódnak össze ilyen gördülő, lendületes hatásúvá. Az alaprajz elemzésénél nem helyes abból kiindulni, aminek nagyjából a templom látszik, vagyis a homlokzatra derékszögben elhelyezett ellipsziszből, hanem a reneszánsz kupolás görög kereszt típusából. Borromini abszolút fölényt biztosított a kupolának a kereszt szárai fölött. A sarkokat ferdén levágta, így az elliptikus kupola alatti falak nyújtott rombusz hatását keltik, amely kis mélységű

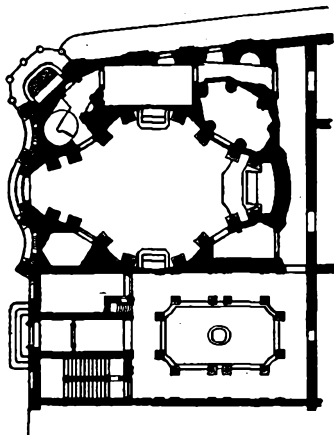
162 Róma, S. Andrea al Quirinale,
építette Bernini, 1658–1678



0 75 Feet
0 25 Metres

kápolnába nyílik. Ezek az eredeti görög kereszt eltörpült szárai. A jobb és bal oldalon levő kápolnák ellipszisztöredékek. Ha kiegészítenénk őket, az épület középpontjában találkoznának. A bejárat és a szentély-kápolna is ellipszisztöredék, amely éppen csak érinti az oldalsó ellipsziseket. Így öt összetett téralakzat olvad egymásba. Akárhol állunk meg, mindenhol részt veszünk több térrész hullámzó ritmusában. Németország késői gótikus templomai jutottak el a térbeli kapcsolatok hasonló gazdagságához, de olyan formákkal, amelyek görcsösnek tűnnek a S. Carlo hullámzó falaihoz viszonyítva. Michelangelónak köszönhető, hogy az építészet a plasztikus felé fordult. A tér olyannak látszik, mintha szobrászkéz vájta volna ki, a falakat pedig mintha viaszból vagy agyagból formálták volna.

A teljes falfelület megmozgatása szempontjából Borromini legmerészebb vállalkozása a S. Carlo homlokzata, amelyet halála évében, 1667-ben épített. A főtémát a földszint és lezáró párkánya határozza meg: homorú-domború-homorú. Ám az első emelet homorú-homorú-homorú áramlással felel erre, amelyet még bonyolít a középső homorú részbe illesztett lapos, ovális alakú kis templomféle: ettől a falszakasz domborúnak látszik mindaddig, míg a felső részére nem tekintünk. Ilyen tömeg-tér kapcsolatok leírva száraznak tűnnek; mindamellet, ha látjuk, *brio*, lendület és szenvedély van bennük, valóságos érzékiség, mintegy a meztelen emberi alak imbolygása és vonaglása. Figyeljük meg, hogyan áll félre a Sta Agnese két nyugati tornya a templom főhomlokzatától, mivel kétoldalt homorú görbületek választják el a homlokzat középrészétől, vagy nézzük Pietro da Cortona Sta Maria della



163 Róma, S. Carlo alle Quattro Fontane
megkezdte Borromini 1633-ban



164 Róma, S. Carlo alle Quattro Fontane, Borromini terve, megkezdve 1633-ban

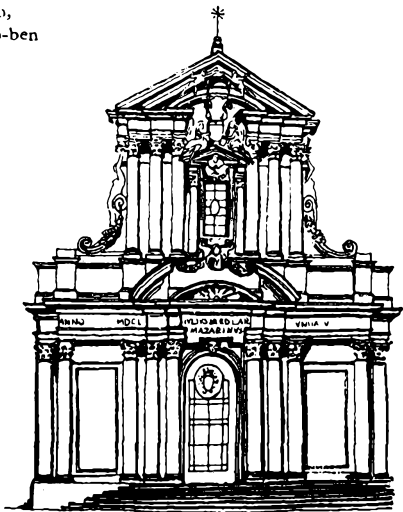
Pace templomát (1656–1657), ahol a homlokzat egyenes szárnyakkal tárul ki a földszinten, az első emeleten viszont nagy lendületű homorú hajlattal, s ebből a szárnyrészből nyúlik előre a középső homlokzatszakasz, a földszinten félköríves portikusszal és az első emeleten enyhén hátrahúzott, sekélyebb domború hajlattal. Az oszlopok és pilaszterek úgy zsúfolódnak össze rajta, hogy ehhez képest valósággal mérsékeltnek tűnik Vignola kompozíciója a Gesù homlokzatához.





166 Roma, Sta Maria della Pace, Pietro da Cortona, 1656–1657

Valójában a római barokk homlokzatok többsége ragaszkodott Vignola alapkompozíciójához, és az új szándék csupán abban jelentkezik, hogy túlzott bőséggel alkalmazzák az összezsúfolt oszlopokat, és szokatlan díszítéseket használnak szokatlan módon. A Gesù-homlokzat barokk fejlődését nyomon követhetjük Mader-na Sta Susannájától (kb. 1596–1603) az ifjabb Martino Lunghi 1650-ben készült SS. Vincenzo ed Anastasiójáig és Borromini S. Carlo-homlokzatának szertelenségéig. Figyeljük meg ennek földszintjén a különös ovális ablakokat, koronában végződő pálmalevél-keretezésükkel, alattuk a római oltárszerű plasztikus tagozatot, és így tovább, sorra egyik motívumot a másik után a homlokzat teljes magasságában, míg el nem érjük a lezáró szá-márhát-ívet, majd a sokszögű és furcsa alakú, egyre csökkenő



méretű kazettákat, amelyek a kupola belső felületét díszítik. Egyenként minden ilyen részlet értelmetlen, amíg nem látjuk őket együtt mint valamely magasabb rendű dekoratív egész részeit.

A barokk megértéséhez elengedhetetlenül szükséges, hogy ebben a megvilágításban lássuk. A díszítést mindeddig csakis olyasminek tekintettük, amit vagy hozzáteszünk az épülethez, vagy nem. Valójában minden épület szerkezetből és díszítésből áll, és a díszítésért maga az építész vagy a szobrász, a festő, az üvegfestő felelős. De a díszítés viszonya a szerkezethez más-más a különböző korokban és a különféle nemzeteknél. A székesegyházak gótikus stílusában minden díszítés a kőműves munkáját szolgálta. A tizenharmadik század végén és a tizennegyedik század elején a díszítő szobrászat láthatóan túlnőtt az önálló szobrászat műfaján. Majd valamivel később a figurális szobrászat és festészet megszabadult az építészet fennhatóságától. A középkorban elfogadhatatlan lett volna egy olyan emlékmű, mint Verrocchio Colleoni-ja Velencében, amely minden építészeti támasz nélkül, szabadon áll egy téren. Épp ilyen újszerű volt a táblakép kialakulása, az olyan festményé, amely független a faltól, amelyen majd elhelyezik. A reneszánsz elfogadta a képzőművészet önállóságát, de az épületen belül összefogta és rendezte, hiszen minden reneszánsz kompozíciót a viszonylag önálló részek elve vezérelt.

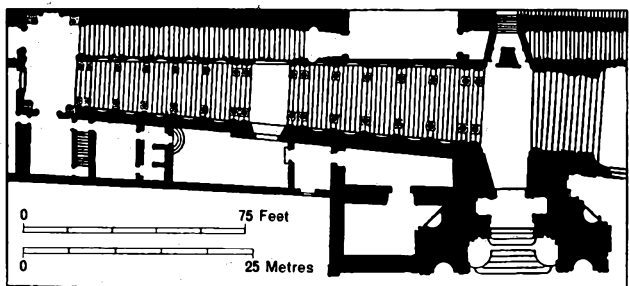
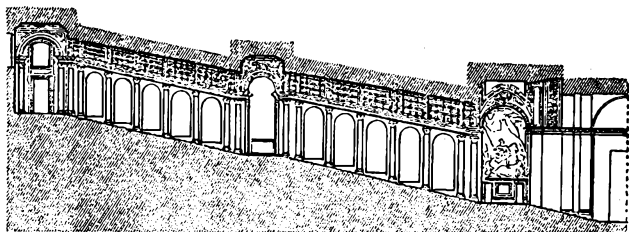
A barokkban már elhagyták ezt az elvet. A részek megint nem különülhetnek el egymástól, éppúgy, mint a gótikus építészetben. Ezt láttuk a S. Carlónál. A barokk hitt a művészetek egységében, de mégsem tudta visszaállítani a szerkezet elsőbbségét. A tizenhetedik század építészetének el kellett fogadnia a szobrász és a festő igényeit, és valójában ők maguk is szobrászok és festők voltak. A gótikus alá-fölérendeltség helyére minden művészet együttműködése lépett. Az eredmény az a „Gesamtkunstwerk” lett, amelyet Wagner hiába próbált újra megtalálni operáiban a tizenkilencedik században, miután a barokk végén szándékosan megsemmisítették. A mindenben uralkodó dekoratív elv fűzi oszt-hatatlan egységbe Bernini és Borromini műveiben az építészeti, díszítő, szobrászi és festői elemeket.

Ez a dekoratív hitvallás az oka, hogy a barokk műpártolók és művészek nem voltak finnyások az anyagfelhasználás őszintesége szempontjából. A hatás a fontos; nem számított, mivel érték el: márvánnyal vagy stukkóval, arannyal vagy bádoggal, valódi vagy álhíddal, ahogyan némelykor az angol parkokban látjuk. Valójában a barokk építészet egyik legjellemzőbb fortélya az optikai illúzió (Ruskin nagy bosszúságára). Ékesszólóan illusztrálja ezt Bernini „Királyi lépcső”-je, a vatikáni *Scala Regia*. A hatvanas években épült, ugyanakkor, amikor Borromini S. Carlo-homlokzata és a Szent Péter-templom előtti oszlopsorok kinőttek a földből. Ezek az oszlopsorok a díszlettervezés mesterművei; látszólag fokozzák Maderna homlokzatának magasságát és súlyát, ugyanakkor feltárják a pápai áldásosztó loggiát és a *Porta Santát* a tízezrek számára, akik a nagy ünnepek alkalmával e nagy térségen állnak; hasonlóképpen a színpadi effektusok mesteri felhasználásával készült a *Scala Regia* terve is. Ez a palota főbejárata. Ha az oszlopsoroktól jövünk, folyosón jutunk el hozzá. A folyosó körülbelül tizenöt-húsz lépésnyi, majd kis megszakítás következik pontosan ott, ahol a Szent Péter-templom előcsarnoka derékszögben csatlakozik hozzá. Két fő irány találkozik itt tehát; ezeket kellett összekapcsolni és egyesíteni. Bernini mesteri fogással Constantinus császár lovasszobrát helyezte el a templom felőli bejárattal szemben. Ha a folyosó felől közeledünk, a szobor jobb oldalon tűnik elénk, és megállásra késztet, mielőtt a lépcsőtérbe lépnénk. A felül elhelyezett ablakokon át megvilágított ágaskodó fehér ló hirtelen bukkan fel a vihar sodorta drapéria előtt, és ez is hozzájárul az egyébként zavaró irányváltás leplezéséhez.

A *Scala Regiát* kényelmetlen alakú területre kellett beilleszteni a templom és a palota között. Hosszú, viszonylag szűk térség ez, szabálytalanul konvergáló falakkal. Bernini mindezt hasznára fordította, szellemesen megoldott, csökkenő méretű, dongaboltozatos oszlopsor segítségével. Elve azonos a barokk színpadi díszletekével, ahol túlzott perspektíva alkalmazásával keltették hosszú

168 Róma, Vatikán, Scala Regia, építette Bernini, 1663–1666





169 Róma, Vatikán, Scala Regia, építette Bernini, 1663–1666

utca képzetét. Ugyanígy bánt Borromini a S. Carlo fülkéivel és a Palazzo Barberini felső emeletének ablakaival. Ez a színpadi illúziókeltés nem volt egészen új dolog. Megtalálható Bramante korai munkáinál is Milánóban. A római Capitoliumhoz készített tervében Michelangelo is olyan szögben helyezte el az oldalsó palotákat, hogy növelje a Szenátorok palotájának látszólagos magasságát. A *Scala Regia*n való felfelé haladás színpadias hatását a fény is fokozza. A félúton levő első pihenőnél a fény balról esik be, a jókora távolságban következő második pihenőnél ablak van a lépcsővel szemben, és feloldja a tér körvonalait. A vatikáni palota e nagyszerű bevezetőjét végül a díszítés tetőzi be, mint például a pompás harsonázó angyalok, amelyek a pápai címert tartják. A barokk kompozíciók lényeges részét alkotják a lehetőleg realisztikus színezésű angyalok, nemtők és hasonló figurák. Nemcsak arra szolgálnak, hogy befedjék a szerkezeti csatlakozásokat és elrejtsek a „színfalak mögötti” gépezetet, amely az illúziót előidézi, hanem közvetítenek is két tér között – az egyik a valóságos tér, amelyben mozgunk, a másik a művész által teremtett tér. A barokk nem akarja láthatóvá tenni a határvonalat nézőtér és

színpad között. Ezek a színház világából vett fogalmak – vagy inkább az operából, amely a tizenhetedik század itáliai talál-mánya volt – alapos okkal jutnak eszünkbe. Mégis: több a puszt színpadi fogásnál, ahogyan a valóság átfolyik az illúzióba és az illúzió a valóságba. Ezt bizonyítja Bernini híres Szent Teréz-kápolnája a római Sta Maria della Vittoria templomban. Az 1646-ban készült kápolnát sötét árnyalatú márványburkolat fedi, amely-nek fénylő borostyánszín, arany és vörös felülete örökké változó mintázatban veri vissza a fényt. A bejáratnál szemközti fal közepén van a szent oltára. Tört oromzattal koronázott erőteljes páros oszlopok és pilaszterek keretezik, az oromzat két széle rézsútosan felénk fordul, majd visszahúzódik, hogy figyelmünket az oltár középrészére irányítsa; azt váránk, hogy ott festményt találunk, a fülkében azonban festményként kezelt szoborcsoport áll, a valóság illúzióját keltve, ami ma is ugyanolyan megdöbben-tő, mint háromszáz évvel ezelőtt volt. A kápolnában minden közre-működik ebben a *peinture vivante* illúzióban. A jobb és bal oldali falak mentén is fülkék tárulnak a kápolnába, és ezekben, erkélyek mögött, Bernini márványból megörökítette a kápolna adományo-zóit, a Cornaro család tagjait, akik velünk együtt figyelik a csodá-latos jelenetet, pontosan úgy, mintha páholyban foglalnának he-lyet, mi pedig a színház zsöllyéiben.

A mi világunk és a művészet világa között húzódó határvonalat ezzel igen ötletesen eltűntették. Mivel figyelmünk azonos célra irányul, akaratlanul is magunkhoz hasonlóan valóságosnak tart-juk őket, majd az oltáron levő alakokat is. És Bernini minden mes-teri tudását felhasználta Szent Teréz és az angyal megformálásá-ban, hogy elősegítse ezt az illúziót. Az apáca súlyos köpenyét, a bodros felhőket, az ifjonti angyal könnyű drapériáját és sima testét egyaránt tökéletes realizmussal ábrázolta. A Krisztussal való egye-sülés csodáját kifejező szent felejtethetetlenül érzéki eksztázist mutat. Elalél, mintha testi fájdalom hatotta volna át. Ugyanakkor a levegőbe emelkedik, és a csoport átlós lendülete elhiteti velünk a lehetetlent. Arany sugarak – azaz aranyozott fémrudak – rej-tik el a fülke hátsó falát, és a párkány mögött magasan elhelyezett nyílás sárga üvegtábláján át varázsos fény világítja meg a jelene-tet.

Szent Teréz kápolnája az ilyenfajta illuzionizmus legmerészebb példája Rómában. Valójában kivételes jelenség. Róma voltakép-pen sohasem kedvelte a szélsőségeket. Bernini nápolyi volt –



170 Róma, a Sta Maria della Vittoria-templom Cornaro-kápolnájának oltára Bernini művével: Szt. Teréz és az angyal, 1646

Nápoly pedig spanyol. Csakugyan Spanyolországba, Portugáliába és természetesen Németországba kell mennünk, hogy átéljük a végletek és a mértéktelenség izgalmát. Ezekbe az országokba későn jutott el a barokk, de akkor határtalan lelkesedés fogadta. Itáliában nem tapasztaljuk a látszat és valóság oly féktelen egymásba áramlását, mint néhány spanyol és igen sok délnémet templomban a tizennyolcadik század kezdetén.

Spanyol földön a legjelesebb példa erre Narciso Tomé *Transparente*-je a toledói székesegyházban. A katedrális tizenharmadik

171 Toledo, székesegyház, Trasparente,
Narciso Tomé, befejezve 1732-ben



századi, klasszikus francia gótikus stílusú épület. Főoltárának hatalmas, késői gótikus faragott díszű hátfala van. A vakbuzgó katolicizmus ellenzi, hogy a hívők a körüljáróban az oltáriszentség mögött járkáljanak. Ezért ötletes tervet dolgoztak ki,

amely lehetővé tette, hogy a szentség a körüljáróból is látható és tisztelhető legyen. Űvegszekrénybe helyezték – innen a *Trasparente* név –, és hallatlanul pompás oltárdíszletet építettek köréje. A munkát 1732-ben fejezték be. Az oltáriszentségre gazdagon díszített oszlopok hívják fel a figyelmet. Felfelé hajlított párkányok kapcsolják ezeket a távolabb levő nagy oszlopokhoz. Ezek a hajlatok és az alattuk levő falmezők perspektivikus dombor-

172 Toledó, székesegyház, *Trasparente*



művü jelenetei azt az illúziót keltik – Bernini *Scala Regia*-oszloposorához hasonlóan –, hogy az oltár külső síkjától a hátfaláig húzódó távolság a valóságosnál jóval nagyobb. Ráadásul az üvegezett nyílást angyalok veszik körül, hogy a szerkezeti kellékeket eltakarják. Az angyalok felhői viszik tovább tekintetünket fantasztikus magasságba, ahol színes márványalakok az Utolsó Vacsorát ábrázolják. Még feljebb a Szent Szűz lebeg a mennybe. A csodálatos jelenés hatásának fokozására az egész színt fényözön árasztja el; a fényforrás mögöttünk van, a megvilágítás módja pedig olyan, mint manapság a jellegzetes színpadi fénykezelése. A leleményes építész kiszedte a körüljáró egy gótikus boltszakaszának felén a bordák közötti kitöltő falazatot. A tizenharmadik század mérnöki ügyessége lehetővé tette ezt a szerkezet gyengítése nélkül. Angyalcsoportokat helyezett el az így létrehozott nyílás körül, majd felemelte a térszakaszt, alulról nem látható ablakot helyezett el rajta, s itt árad be az arany fény az angyalok mellett és a körüljáró terén át az oltár alakjaira és az oltáriszentségre. Amikor pedig elfordulunk az oltártól, hogy megkeressük a varázsos fény eredetét, az angyalok mögötti káprázatos világításban a felhőkön trónoló Krisztust látjuk, akit próféták és mennyei seregek vesznek körül.

Mint említettük, Spanyolországban kivételes ez a térbeli végletesség, az egész térnek egyetlen hatalmas, megdöbbentő ékítménnyé alakítása. Spanyolország és Portugália abban jeleskedett, hogy ugyanezt a szélsőséges elvet a felületre zsúfolt díszítésekkel fejezte ki. Ez a díszítő hóbort már a mohamedán idők, az Alhambra óta spanyol örökség; ezt mutatták a valladolidi Szent Pál-templom homlokzatához hasonló késő gótikus művek is, de annyira elképesztő alakzatokat sohasem öltött, mint most, az úgynevezett churriguereszk stílusban, amelyet fő képviselője, José de Churriguera (1650–1725) után neveztek el. A granadai káptalanház sekrestyéjében például (1727–1764, Luis de Arévalo és F. Manuel Vasquez) a darabos voluták és tömött párkányok közvetlen sugalmazója bizonyára Közép- vagy Dél-Amerika bennszülött művészete volt, hasonlóan a Manuel-stílushoz Portugáliában, amelynek közvetlen elődje Kelet-Indiában található. Valójában Mexikóban üzték a spanyol építészek a túldíszítés legvadabb orgiáit.

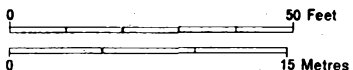
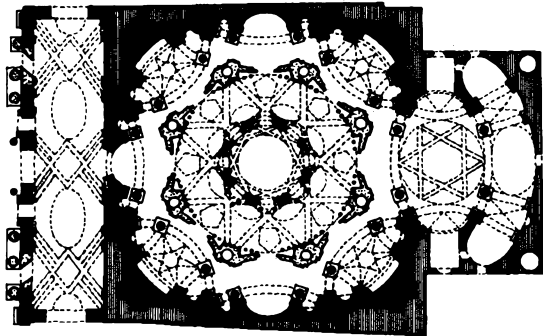
A *Trasparente* kétségtelenül magasabb esztétikai szintet képvisel a churriguereszk díszítményeknél, noha morálisan, kívált

a viktoriánus Anglia Ruskin-féle morálja szerint, mindkettő egyformán visszataszító. Dél-Németország a tizennyolcadik században csaknem annyira kedvelte az öncélú díszítést, mint Spanyolország. A hagyomány itt is a középkorhoz vezet vissza. De mint az előzőkben szoltunk róla, míg a német késő gótika bármely más országénál jobban kedvelte a térbeli bonyolultságot, most a német késő barokk központi problémája a tér kiaknázása lett. Ezt néha a *Trasparente* meghökkentő módszerével oldották meg, de sokkal gyakrabban alkalmaztak tisztább, szigorúan építészeti megoldásokat.

A német késő barokk egyik forrása Bernini, ámbár őt elsősorban mint szobrászt utánozták; rajta kívül pedig Borromini, vala-

173 Granada, a Karthausi kolostor sekrestyéje, L. de Arévalo
és F. Manuel Vasquez, 1727–1764





174 Torino, S. Lorenzo, Guarini,
elkezdve 1666-ban

mint Guarino Guarini, akit a legbuzgóbban követtek. Ez az építész eddig szóba sem került, mert nem Rómában dolgozott. 1624-ben született Modenában, többnyire Torinóban élt, és 1683-ban halt meg, eszerint éppen Bernini és Borromini, valamint a németek nemzedéke között foglal helyet. Oratoriánus szerzetes volt, a filozófia és matematika professzora és építész. *Architettura Civile* című munkája csak 1737-ben jelent meg, de a hozzá tartozó metszetek már 1668-tól ismertek voltak, külföldi utazásain pedig az építészek megismerkedtek vele és műveivel. Itálián kívül elsősorban két templomot épített: Párizsban a Szent Anna-templomot (1662, ez már nincs meg) és Lisszabonban a Divina Providenciát. Tervezett egy harmadikat is, a prágai Mala Stránára, az Öttingeni Szent Szűz templomát (1679), de ez nem épült fel. Guarini stílusának merészsége többek között abban nyilvánul meg: egyedül ő vállalkozott arra, hogy a Borromini-féle templomhomlokzatoknál kialakított hullámos megoldást átültesse a palotahomlokzatra. Torinói Palazzo Carignanójának középső része homorú-domború-homorú hajlású. Fő terme elliptikus, és két különálló lépcső fut az ellipszis és a homlokzat homorú részei között. Templomterveiben, különösen a torinói S. Lorenzónál (1666-tól) és a lisszaboni és prágai templomnál a homorú és domború térrészek Borrominit meghaladó fantasztikus kölcsönhatása érzékelhető. Ezeket a tereket nem könnyű pusztán szemmel felfogni, és ebben a matematikus Guarininek talán éppolyan része volt, mint a művész Guarininek. A S. Lorenzónál

például az ívek és erkélyek előrelelendülnek a kupolával koronázott középtérbe. A kupolához Guarini nyolcágú csillagformát talált ki (vagy vett át a córdobai mohamedán mecsetből), amely előre- és visszahajló, és közben egymást keresztező bordákból áll. A liszszaboni és a prágai hosszhajós templomnál még a főhajót átfogó hevedereket is bevonja az általános hullámozásba, és háromdimenziósra építi. Ez az eredeti hatás az egymást metsző ellipszisekből komponált főhajónak köszönhető. Itt, és Borromininél találhatók a késői német és osztrák barokk fő forrásai.

Az itáliai barokk a tizenhetedik század ötvenes éveiben hatolt be Németország és Ausztria építészetébe. Eleinte olasz mesterek dolgoztak, majd 1690 és 1710 között németek léptek a helyükre. A korszak legnagyobb építészei: Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723), Johann Lukas von Hildebrandt (1668–1745) és Andreas Schlüter (kb. 1664–1714). Fischer és Schlüter szobrász-kőfaragó volt, Hildebrandt viszont társadalmi szempontból új típusú építészegyenység. Genovában született, apja ott szolgáló kapitány volt, anyja pedig olasz származású. Rómában tanulta az építészetet híres mestereknél, majd hadmérnökként dolgozott. 1701-ben császári udvari mérnök lett, 1720-ban nemesi rangot kapott, akárcsak Fischer. Az építészek iránti fokozott figyelem jellemző tünete volt ez a barokk korban. Fischer von Erlach 1680–1685-ig volt Rómában, Hildebrandt 1690 táján, Schlüter 1696-ban. Schlüter műve, a Berlini Kastély világosan mutatja Bernini hatását, főként a Louvre újjáépítéséhez készített terveket; felismerhető még Antoine Lepautre befolyása is. Fischer von Erlach és Hildebrandt munkásságára inkább a tizenhetedik század későbbi francia alkotásai hatottak, de stílusuk igazi forrása az itáliai építészet. Fischer von Erlach nyújtott ellipszis-alaprajzzal alakította ki a salzburgi Szentháromság-templomot (1694–1702), a homlokzatán két alacsony toronnyal keretezett fél-ellipszissel. Borromini és Rainaldi hatása kétségtelenül felismerhető az alaprajzon, viszont a különleges toronyforma Fischer eredetiségére vall. Az észak-itáliai Hildebrandt még tovább ment. Německé Jablonné-beli templománál Guarini példáját követi. Az alaprajz központja egy négyzet, amelyhez keleten és nyugaton egy-egy ellipszis csatlakozik. A négyzet sarkai legömbölyítettek, oldalai domború ívben lelendülnek előre. Kidomborodó erkélyek rejtik a lekerekített sarkokat. A szellemesen bonyolult teret kör alaprajzú, tam-

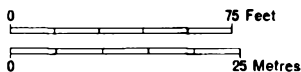
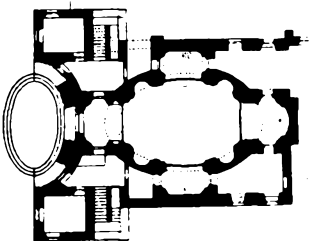


175 Torino, S. Lorenzo, Guarini, elkezdve 1666-ban. A kupola alulnézete

buros kupola zárja le. A domború oldalfalakat ferdén előrehajló ívek kapcsolják a tamburhoz. Nem tudjuk biztosan, hogy ezt a megoldást melyik Guarini-épületről vette Hildebrandt; lehet, hogy a prágai Theatinus-templom tervéről (1679), amely sohasem épült fel, de az is lehet, hogy a helyszínen tanulmányozta Guarini torinói épületeit. Mindenesetre olyan megoldást talált, amely



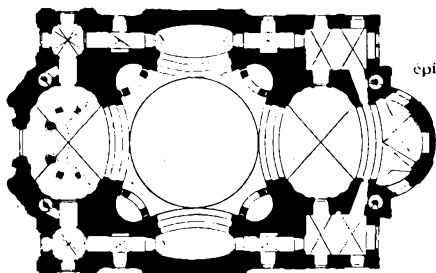
176 Berlin, a kastély déli homlokzatának rizalitja; az épületet Andreas Schlüter alakította át, 1698–1706, elpusztult 1945-ben



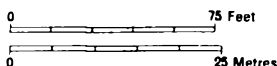
különösen jelentős a XVIII. századi német templomépítészet fejlődése szempontjából.

A világi építészetben Hildebrandt úttörő munkát végzett. Bécsi műve, a Felső Belvedere (1721–1723), egy sereg kastély mintája lett. A rizalitokkal osztott homlokzatok élénken tagoltak, a tetővonal franciásan mozgalmas – igaz, hogy 1720 után ez a megoldás már régimódi volt Franciaországban. A fantáziadús oromzatdiszek és ablakkeretek Borromini stílusára vallanak. A belsőben a „sala terrena” nehézkes Atlasz-figurái tudatos kontrasztot képeznek a lépcsőtér nyújtott herma-támaszaival. A Belvedere lépcsőtere az első példa német földön a drámai térkapcsolás barokk lehetőségeinek kihasználására. A bejárat, a lejtős terephez igazodva, egy fél emelettel magasabban helyezkedik el a kertenél, és ugyanannyival mélyebben a díszteremnél. Így az előtérből nagyszabású háromrészes lépcső indul, egy széles középső karral lefelé az alacsony, félhomályos „sala terrená”-ba, két párhuzamosan emelkedő karral pedig a felső szint két ablaksorral ragyogóan megvilágított dísztermébe.

Cosmas Damian Asam (1686–1739) festő és díszítőművész volt, öccse, Egid Quirin (1692–1750), szobrász. Rendszerint együtt dolgoztak; csupán megbízható mesterembernek tekin-



178 Németké Jablonné,
Szt. Lőrinc-templom,
építette Lukas von Hildebrandt, 1699





179 Bécs, a Felső Belvedere kerti homlokzata, építette Lukas von Hildebrandt, 1721–1723

tették őket, és kétségtelenül ők sem tartották magukat többnek. Reneszánsz vagy modern értelemben nem voltak igazán építészek sem ők, sem a tizennyolcadik század legtöbb német építész. Falvakban nevelkedtek, tudtak valamit az építésről, és ez elég volt. Szakmai ranggal kapcsolatos holmi nagy elképzelés meg sem fordult a fejükben. Valóban, a tizenkilencedik századig Németországban az építész társadalmi helyzete még középkori volt, és a műpártolók java része éppúgy a hercegek, püspökök és apátok közül került ki, mint háromszáz évvel korábban. Johann Balthasar Neumann (1687–1753) más kategóriába tartozik, amely még nem létezett a középkorban és a reneszánszban. Forrása XIV. Lajos Franciaországa, mint majd később meglátjuk (l. 324. o.). A würzburgi hercegérsek tűzérségénél kezdte pályáját. Buzgón érdeklődött a matematika és az erődítési munkák iránt. Emlékezzünk arra, hogy Michelangelo is dolgozott védelmi építkezéseken, és Itália néhány más tizenhatodik századi építész is, például Sanmicheli, kiváló hadmérnök volt. A hercegérsek építészeti munkára szemelte ki a fiatal Neumannt, munkafelügyelőjévé tette meg, és Párizsba, Bécsbe küldte, hogy a francia király és császár szolgálatában álló építész kollégáival megvitassa a würzburgi új palota terveit, és tanuljon tőlük. Így Neumann leghíresebb műve, a würzburgi palota csak részben az ő alkotása; de tudásban és tapasztalatban gyarapodott, és a püspök egyre jobban becsülte. Kinevezték kapitánynak, őrnagynak, majd ezredesnek, de felmentették a tényleges szolgálat kötelességei alól, és minden idejét az építészetnek szentelhette. Minden elvégzendő tervezési és felügyeleti munkát ellátott a püspök számára, és hamarosan más megbízók is felkérték paloták és templomok tervezésére.

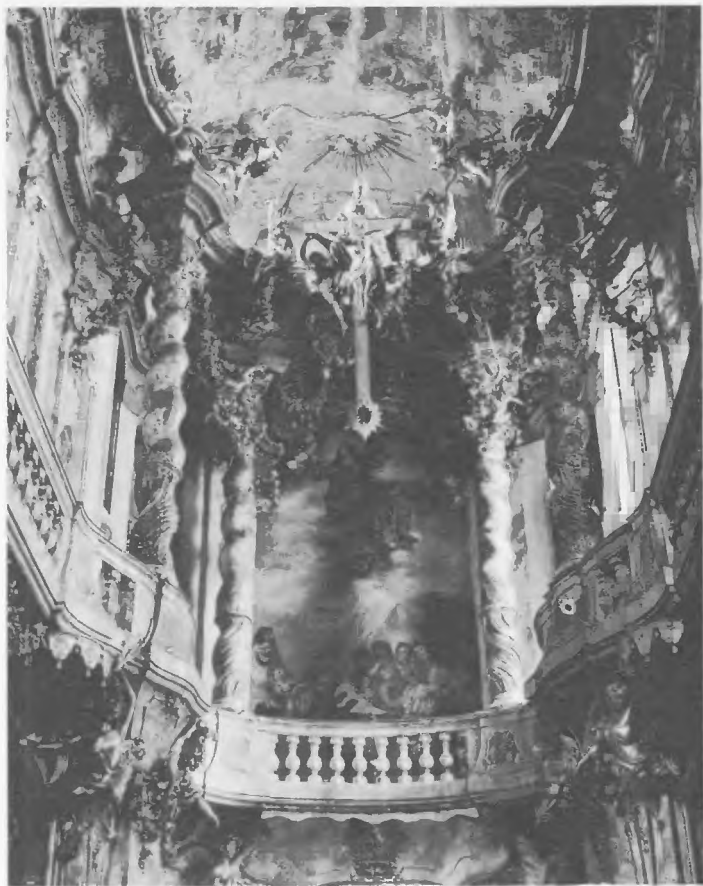
A tizennyolcadik századi német templomok tehát ugyancsak különböző *milieu*-ből származhatnak: a középkori mesterember műhelyéből vagy a szakmailag képzett udvaronc rajztáblájáról. Gyakran ezzel magyarázhatók az építészeti jelleg különbségei. Asam templomai naivak, a Neumannéi olyan intellektuális bonyolultságot mutatnak, amely csak Bach művészetéhez mérhető. Mindamellett a térhatások éppoly fontosak Asaméknál, mint Neumann munkásságában. Ám Asamék ragaszkodnak az optikai illúzió mutatósabb fogásaihoz – igaz, magas érzelmi fokra emelik ezeket –, míg Neumann az olcsó, megtévesztő hatásokat lenézve rendezi el téralakításait.

A Regensburg közelében levő Rohrban Asamék látványos alko-



180 Weltenburg, a kolostortemplom szentélye, építette Cosmas Damian és Egid Quirin Asam, 1717–1721

tást helyeztek el a templom szentélyében. Ez nyersebb, mint Bernini Szent Teréze, és kétszer olyan teátrális: az apostolok életnagyságú alakja áll egy életnagyságú barokk szarkofág körül, és az angyalok támogatta Szent Szűz a mennybe emelkedik, hogy magasan fent felhők és kerubok glóriája fogadja. Vad taglejtés és sötéten izzó színek korbácsolják fel a hit szenvedélyét. Egy másik, Regensburg közelében levő templom, Weltenburg szentélye még titokzatosabb jelenés színhelye: a lóháton ülő, ezüst



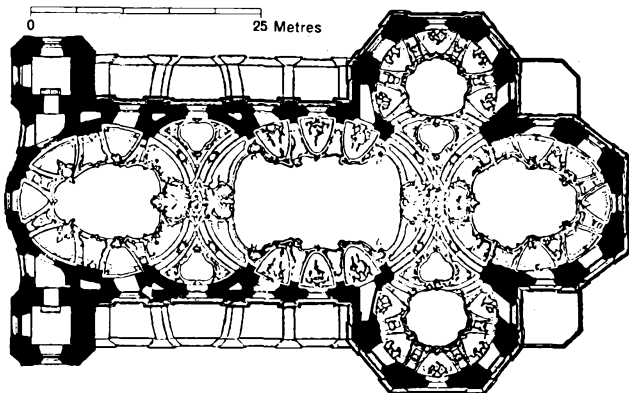
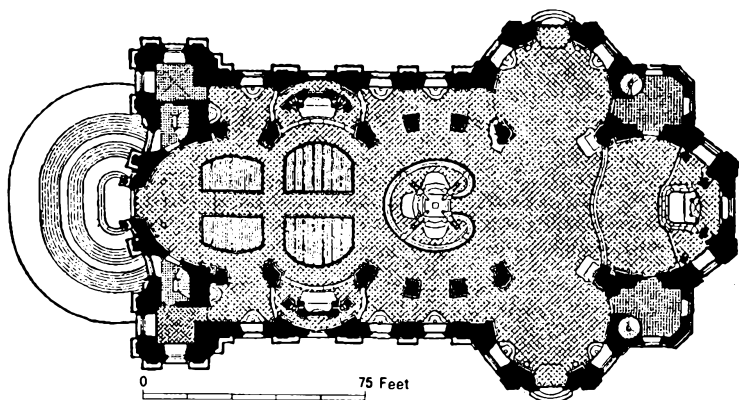
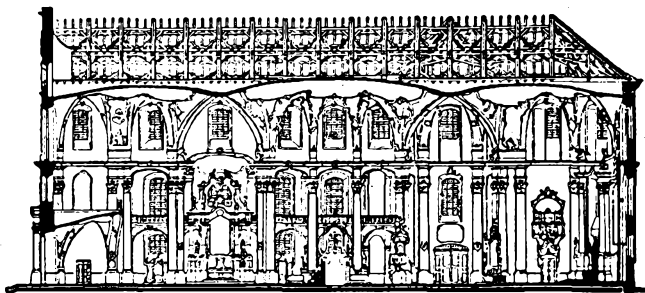
181 München, Nepomuki Szt. János-templom, építettek az Asam testvérek, 1733 tól kb. 1750-ig

Szent György lángpallóst forgat, és egyenesen felénk lovagol a rejtett ablakokon át bebocsátott vakító fény háttéréből. A sárkány és a hercegnő sötét arany sziluettként rajzolódik ki ebből a csillogásból. Rohr 1718–1725-ben épült, Weltenburg 1717–1721-ben. Az Asam testvérek korai munkái ezek.

Legjobb késői műveikben többre törekedtek a *Trasparente* nyújtotta hatásnál. Egid Quirinnek háza volt Münchenben; amikor negyvenedik évéhez közeledett, gondolkodni kezdett

egy emlékművön, amelyet büszkén hagyhat az utókorra. Ezért 1731-ben elhatározta, hogy a háza melletti telken magánadományként templomot épít. A templom 1733-tól kb. 1750-ig épült, és Nepomuki Szent Jánosnak szentelték. Aprócska templom, szélessége alig kilenc méter, viszonylag magas és keskeny, körös-körül szűk karzattal, a földszinten és a karzaton oltárral. A karzat pírúttező kariatida angyalok ujjain egyensúlyozva imbolyog, a koronázó párkány felemelkedik és lesüllyed, a színösszeállítás komor arany, barna tónusok és sötét vörösek kombinációja, hirtelen fellobbanó csillogással, ahol rávetül a fény, amely csak a bejáraton át jut be, vagyis a hátunk mögül, és a párkány fölött levő rejtett ablakokon keresztül. A legmagasabban levő keleti ablak előtt a Szentháromság szoborcsoportja jelenik meg; Isten tartja a feszületet, felette a Szentlélek, az egész angyalok veszik körül – vadul fantasztikus, de mégis megkapóan varázsos realitású ábrázolás. A Nepomuki Szent János-templomot Rohr, Weltenburg és a *Trasparente* színvonala fölé emeli a szigorúan építészeti kompozíció és a pusztán optikai megtévesztés szövetkezése, amelynek célja: heves megdöbbenést előidézni, mely könnyen vallási buzgalomba csaphat át.

Szenzációs látvány, éspedig szó szerinti értelemben; Bernini, az Asam testvérek és Tomé előtt egyetlen művész sem törekedett ilyen erőszakos hatásokra. Nevezzük ezért őket kicsapongónak, lelkiismeretlennek és pogánynak, ahogyan Puginjeink és Ruskinjaink teszik? Ha az ítéletüket kritikátlanul elfogadjuk, megfosztjuk magunkat egy sereg jogos gyönyörűségtől. Itt nálunk, északon, valóban nehéz összekapcsolni Krisztust és az egyházat ezzel a tolakodóan testi közelségben történő ábrázolással. A délieknek, Bajorországban, Ausztriában, Itáliában és Spanyolországban, ahol az emberek minden érzékükkel élnek az életet, a vallási élményeknek ez a természetes formája. Míg északon Bernini, az Asam testvérek és Tomé idejében Spinoza felidézte a panteizmust, minden lényt és minden dolgot átható istenével, Rembrandt felfedezte a festészet számára a végtelent, fénykezelésével és meghatározatlan, de élő háttérbe olvadó cselekményével, Newton és Leibniz pedig a matematika számára fedezte fel ugyanezt a differenciálszámítás elméletével – a Dél sokkal kézzelfoghatóbban megvalósította a mindent felölelő egységet és a végtelen jelenlétét az építész és a díszítőművész valóságos és elképzelt világának egyesítésével, ahol a térhatás túllép a szemlélő racionális



182 Vierzehnheiligen, építette Balthasar Neumann, 1743–1772. Hosszmetszet, alaprajz és boltozati alaprajz

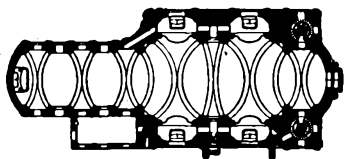
értelmező képességén. És Neumann munkássága a végső bizonyíték, hogy milyen építészeti tisztaságot és finomságot lehet elérni effajta térbeli varázslat segítségével, feltéve, ha épületeinek

látogatója követni képes a művész útmutatását. Mi, huszadik századi emberek, általában nehezen koncentrálnak a térbeli ellenpontosításra, ahogy templomaink és hangversenyeink közönsége is kétségtelenül kevésbé határozottan hallja a zenei ellenpontot, mint azok, akik számára Bach alkotott. A párhuzam valóban találó, minőség tekintetében is. A tizennyolcadik századi német építészet legjava eléri a legjobb tizennyolcadik századi német zene színvonalát.

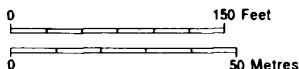
Nézzük Neumann 1743-tól 1772-ig épült búcsújáró templomát a frankfordi Vierzehnheiligenben. E hatalmas, magányosan álló zarándoktemplomba lépve első benyomásunk az üdvösség és emelkedettség érzése. Minden világos: fehér, arany és rózsaszínű. Ez is tanúsítja, hogy az épület későbbi a Nepomuki Szent János-templomnál. Asam műve még tizenhetedik századi értelemben barokk, Neumanné a barokk utolsó szakaszához tartozik, amelyet rokokónak nevezünk. A rokokó ugyanis nem külön stílus. A barokk része, ahogy a „díszítő stílus” a gótikáé. A barokk és a rokokó közötti egyetlen különbség a szublimálás mértéke. A rokokóban világos lesz a barokk komor színezése; törekény a korábban erőteljes; játékosá válik a szenvedély. De ugyanolyan *mouvementé*, eleven és érzéki, mint a barokk. A rokokó fogalmát főként Franciaországgal hozzuk kapcsolatba, és egyfelől Casanova, másfelől Voltaire korával. Németországban a rokokó szellemileg és érzékileg mesterkéletlen – ugyanolyan közvetlenül fejezi ki a nép esztétikai ösztönét, mint a késő gótikus építészet és díszítőművészet, s a mai parasztemberek áhítatából láthatjuk, hogy ezeknek a német – és itáliai – barokk templomoknak a stílusa nem csupán a műértők kiválasztott csoportjához szól.

Ennek ellenére Vierzehnheiligen stílusa nem könnyű stílus. Nem elég, ha lenyűgöz bennünket – ez bárkivel megeshet Asam templomaiban is –; pontos megértést követel, és ehhez szakember kell: az építészek építészete ez, ahogy a fuga a muzsikások zenéje. A főhajó közepén elhelyezett ovális középponti oltár megnyerheti a falusi hívők tetszését, akik e pompás, félig korallzátony, félig tündéri gyaloghintószerű tárgy körül térdepelnek. E cukrászati remek áttekintése után a laikus felnéz, és minden oldalon csillogó díszítést lát, hullámverést, tajtékot és tűzijátékot, és ez módfelett tetszik neki. De ha elkezd körbe sétálni, nemsokára tökéletesen megzavarodik. Itt már semmi sem érvényes, amit a főhajóról, mellékhajóról és szentélyről megtanult és oly gyakran látott.





184 Banz, kolostortemplom,
építette Johann Dientzenhofer,
1710-1718



A laikus elme zavara és a képzett agy izgalma az alaprajznak köszönhető, amely minden idők egyik legszellemesebb építészeti tervc. Ha kívülről nézzük a templomot, látszólag főhajója és mellék-hajói vannak, centrálisan kialakított keleti oldala, sokszög záródású keresztházakkal és szentéllyel. Valójában az utóbbi elliptikus, a keresztházak kör alaprajzúak, és a főhajó két, egymás után következő ellipsziszből áll; az első, amelybe közvetlenül jutunk be a Borromini-módra hullámozó homlokzat mögött, megegyezik az ovális szentély méretével, a második lényegesen nagyobb. Itt áll a tizennégy szent oltára. Ez tehát a templom szellemi középpontja. Így nagyon éles ellentét támad a külső által ígért és a belső térben feltáruló középpont, vagyis a főhajó és keresztházak találkozásánál kialakuló négyzet és a fő elliptikus tér centruma között. A mellékhajók csupán térbeli maradványok; bennük járkalva olyasféle kínos érzésünk támad, mintha színpalak mögött volnánk. Csak az elliptikus terek kölcsönhatása számít. Boltozatmagasságban harántívek választják el őket; ezek azonban nem egyszerű boltívek, amelyek az egyik árkádoszloptól a szemben levőhöz ívelnek át. Térbeliek és egymáshoz hajolnak, ahogyan, kis léptékben, a tizennegyedik századi háromdimenziós ívek esetében láttuk – újabb párhuzam a gótika és a barokk között.²⁷ A négyzet hatása ezáltal felettébb izgató és rejtélyes. Egy Gesù-típusú templomban ugyanis – márpedig Vierzehnheiligen kívülről annak tűnik – kupolát várnánk a kompozíció csúcspontjaként. Helyette, mint már említettük, épp a négyzet közepén található a szentélyrész és a középső tér ellipsziseinek érintkezése. A négyzeti pillérekrekről induló két harántív elhajlik, a nyugati kelet felé, a keleti nyugat felé, és ugyanazon a helyen érintik egymást, mint az ellipszisek, tudatosan hangsúlyozva a tényt, hogy ahol szabályos barokk templomokban a boltozatok hullámozó mozgásának tetőpontja van, ott Vierzehnheiligenben hullámvölgyet találunk – ez igen hatásos térbeli ellenpont. Mellesleg még egy térbeli komplikáció származik abból, hogy a fő keresztháztól távolabb, nyugatra egy második, kisebb keresztházat iktattak be. Ebben mellékoltá-



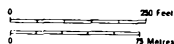
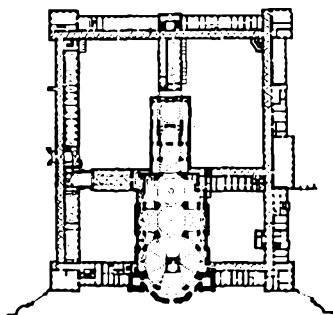
185. Банз, колостортемплом, епитетте Johann Dientzenhofer, 1710–1718



rok vannak, és ugyancsak oltárok állnak a templom keleti végében és a négyzet keleti pillérei előtt. Az utóbbiak átlósan helyezkednek el, hogy a pompás főoltárra irányítsák a tekintetet – ez kifejezetten színpadias hatás. Az ellipszisek csoportosításával kialakított templomterek már korábban – 1710 előtt – megjelentek a bajor-cseh Dientzenhofer építészcsalád terveiben. Leghíresebb a břevoňovi templom, amelyet 1709-ben kezdett el Christoph Dientzenhofer. Christoph két fivére átköltözött Frankfurtba, ahol Johann felépítette Banz kolostortemplomát. Ennél az épületnél ismét találkozunk az ellipszis térformával és a háromdimenziós boltivekkel. Banz pontosan szemközt áll Vierzeñheiligennel, a Majna másik partján, és 1710-ben kezdték el, több mint harminc évvel korábban Neumann művénél.

Két évvel Vierzeñheiligen elkezdése után Neumann egy még nagyszerűbb templomot tervezett, Neresheim kolostortemplomát. Az alaprajz kevésbé bonyolult, mint a vierzeñheiligeni. Központosan elhelyezett, csaknem kör alakú ellipszis négyzete van, amelyet vele párhuzamos hossztengetyű, keresztházszerű elliptikus terek kísérnek, kelet–nyugati irányban pedig két-két haránt-elhelyezésű ellipszis képezi a szentélyt, illetve a hosszházat. A négyzeti kupola hangsúlyosabb, mint Vierzeñheiligennél: négy szabadon álló oszloppár tartja, amelyen a hatalmas kupola szinte súlytalanul lebeg. Ez alapján véve gótikus jellegű térhatást jelent, amely a korszak más német építészeinél is fellelhető. Legtisztább megjelenési formája Dominikus Zimmermann műve, a Wieskirche (1745–1754). A nyersen vaskos, de pompásan lebegő rokokó díszítéssel borított belső kompozíció alapja egy ellipszis középtér, amelynek kupoláját oszloppárok hordják. Zimmermann (1685–1766) a templom külsejét is elliptikusra formálta, nyújtott szentéllyel és lendületesen ívelt homlokzattal.

Az Észak-Svájcbban levő Maria Einsiedeln kolostortemplomát 1719-ben kezdték el Caspar Moosbrugger (megh. 1723-ban) terve alapján. Még 1620-ban készült el itt egy négyzet alaprajzú kápolna-szentély az einsiedelni Fekete Istenanya kegyképe számára; ettől kb. ötven méternyire keletre emelkedett a középkori kolostortemplom átalakításaként épített késő tizenhetedik századi szentély. A két épületrészt Moosbrugger szellemes kompozícióvá egyesítette. A kegykápolnát tágas nyolcszögletű térbe helyezte, amelyhez keleten két négyzetes, kupolával fedett és keresztházszerű bővítésekkel ellátott térszakasz csatlakozik. Azt hihetnők, kétség-

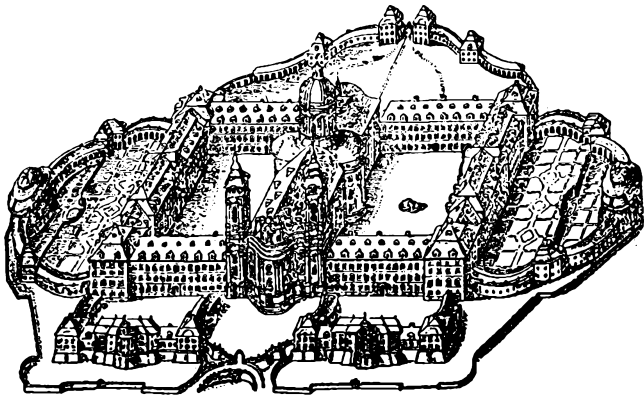


telenül eldönthető, hogy melyik a valódi keresztház. Az első benyomás alapján a nyugati térrészre gondolunk, mivel a keletinél az oldalszárnyak alacsonyabbak és a benyúló orgonakarzat is szűkíti a teret. Azt várhattuk volna, hogy a négyezet a kegykápolna és a főoltár között van, hiszen itt a kupolaátmérő is nagyobb. Mégis, ha feltekintünk, a vierzehnheiligenihez hasonló, sajátosan lebilincselő hatást érzünk; látjuk, hogy a keleti rész laternával hangsúlyozott kupolája a főkupola, holott a térbővítések kevésbé kidolgozottak. Ha eddig csupán felületesen néztük a nyugati oktogont, olyan benyomásunk támadhatott, hogy a tulajdonképpeni templom előcsarnokszerű terét látjuk. Mindazonáltal ez a 25 m széles tér nagyon fontos eleme az összhatásnak, sokrétűen tagolt középső pillérével, amelyről nyolc boltív ágazik el az oktagon sarkaihoz. A középső pillérre és a kegykápolnára más funkció mellett az a valódi barokk feladat is hárul, hogy a tér kibontakozását kelet felé irányítsa a belépő számára, először a két kupolatérbe, majd a régebbi, térbelileg kevésbé érdekes, nyújtott szentélybe. Csak a kegykápolna körüljárása után tárul fel a meglepett szemlélő előtt a templom teljes kiterjedése, és csak ekkor veszi észre a térfhatás szempontjából olyannyira jelentős karzatokat is. A nyolcszögű tér körül ugyanis empóra-folyosó húzódik, amely a négy átlós oldalon háromszögletű karzattá mélyül. Az empóra folytatódik a „keresztház” és a „négyezet” terében is. A keresztkarokban keskeny, homorúan lendülő erkélyekké szűkül össze, a két térszakasz találkozásánál domborúan nyúlik előre a térbe. Mivel itt az empóra a mellékhajó visszahúzódó támaszai és a kupolatér pillérei közé feszül, sajátos, hídszerű karzatot képez, amely elválasztja egymástól a keresztszárakat, de nem akadályozza az áttekintést

egyik térrészből a másikba. Keleten az empórák a már említett orgonakarzatba torkollnak. A szellemesen bonyolult elrendezés lényegesen hozzájárul a templom lebilincselő hatásához, amelyet fokoz a ragyogóan élénk színezés és a szentély irányába fokozatosan szűkülő térszakaszok sorolása. Utóbbi emlékeztet a perspektivikusan kialakított színpadi díszletekre. Valójában Maria Einsiedeln esetében éppoly lényeges a színpadias hatás, mint Vierzehnheiligennél.

188 Maria Einsiedeln, kolostortemplom. Caspar Moosbrugger terve alapján, 1719–1777

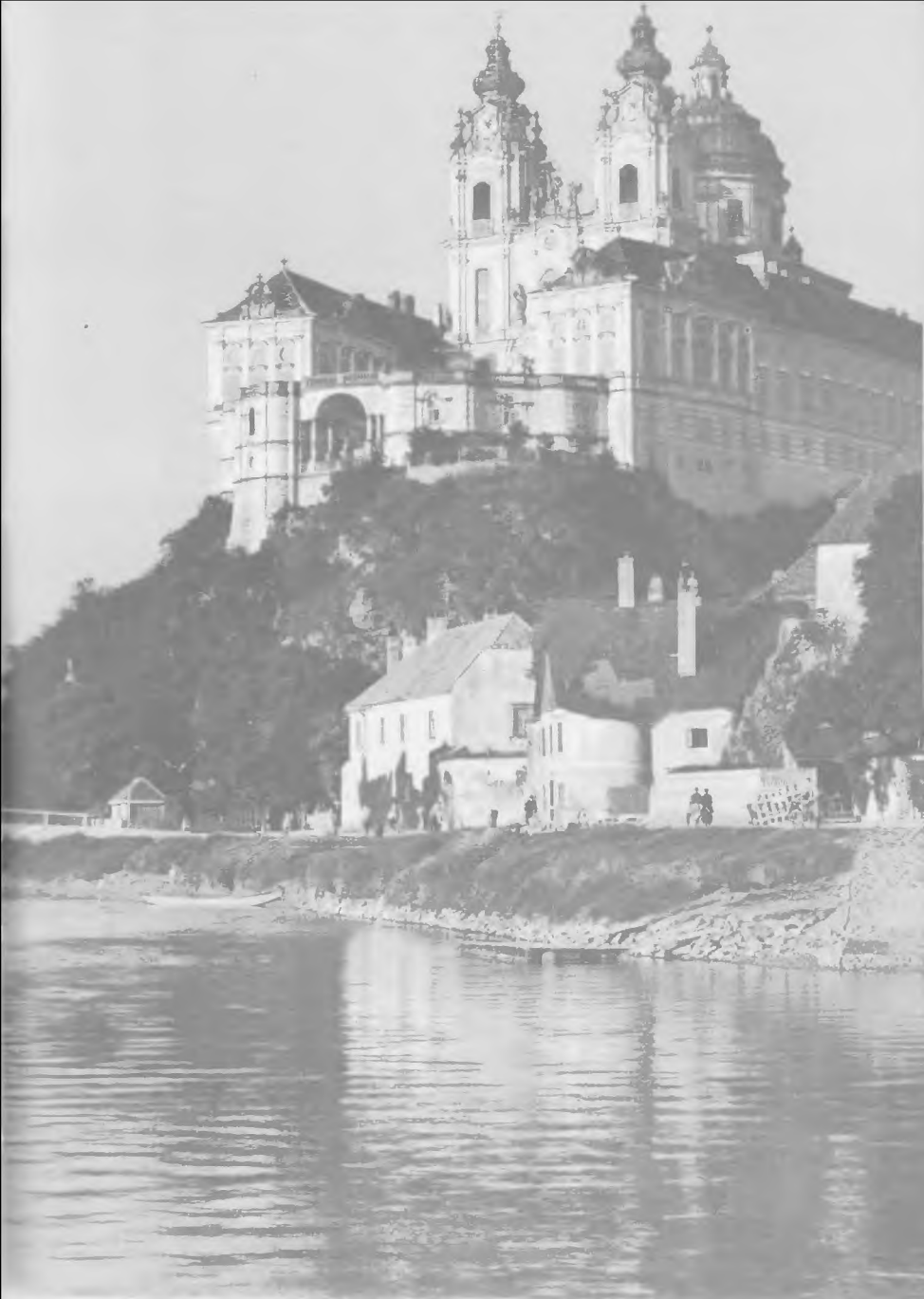




189 Weingarten, a kolostor újjáépítési terve, 1723

Ez az egyik fő kifogás az ilyen templomok ellen. Érvényességét már kétségbevontuk. Különbözőben is miért törekedtek az építészek és művészek oly lázasan a megtévesztésre és a valóság ennyire nagyfokú illúziójára? Miféle valóság foglalkoztatta az egyházat? Bizonyára az Isteni Jelenlét valósága. Olyan kor buzgósága ez, amelyben a római katolikus dogmákat, rejtelmeket és csodákat nem fogadta már el mindenki igaznak, mint a középkorban. Voltak eretnekek és voltak kételkedők. A vallási építészetnek lelkesítienie és hipnotizálnia kellett, hogy visszaadja a gyülekezetnek az elsőket és meggyőzze az utóbbiakat. Még egy érv merült fel azonban a barokk templomok ellen, éspedig az, hogy a középkor templomaival összehasonlítva világiasnak tűnnek. Mármost igaz az, hogy a barokk díszítés, akár templomé, akár palotái – azonos. De vajon nem pontosan ugyanez vonatkozik a középkorra? Az azonosság mögött igen józan elgondolás rejlik. A művészetek ragyogásával a királyt tiszteljük meg; nem illeti-e meg a legnagyobb pompa a Királyok Királyát? Mai templomainkban és a tizenkilencedik század folyamán restaurált középkori templomokban semmi sincs ebből. Csarnokok ezek; hangulatuk arra szolgál, hogy a gyülekezet gondolatait az áhítatra és imára összpontosítsa. A barokk templom szó szerinti értelemben az Úr háza volt.

Mégsem tagadhatjuk, hogy akár megfigyelők vagyunk, akár hívők, a Vierzehnheiligenhez hasonló templomokban sosem tudjuk pontosan, hol végződik a vallási, és hol kezdődik a világi. Az el-

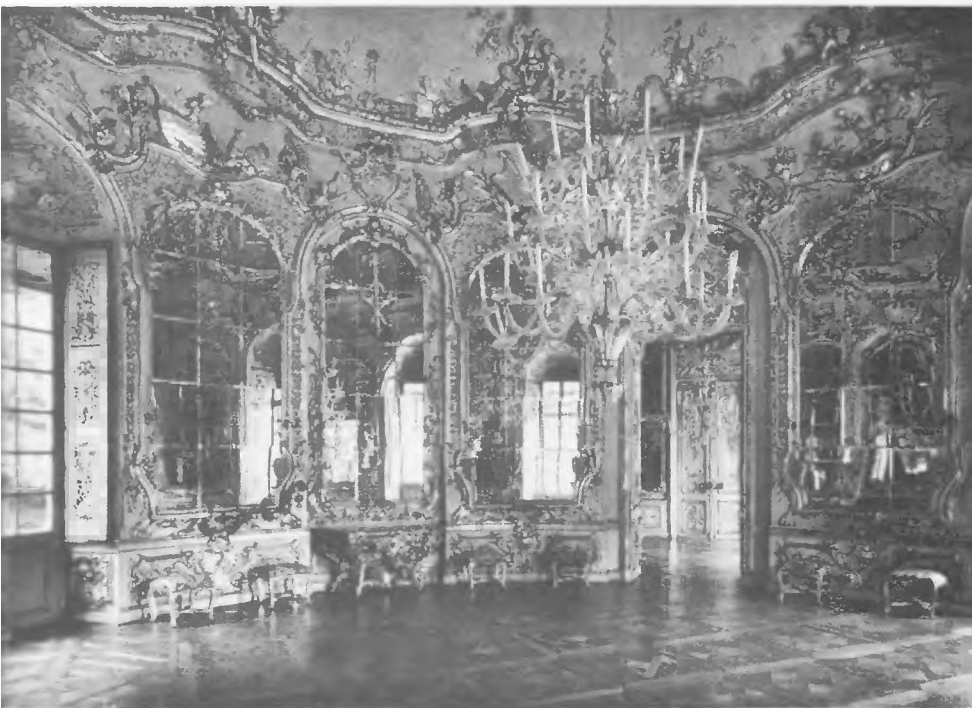


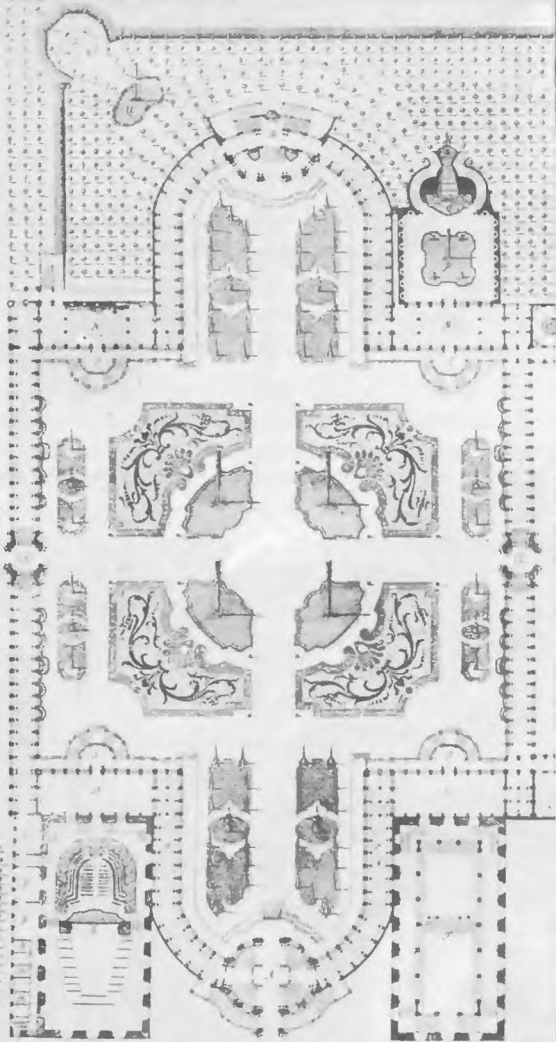
szabadult építészeti formák elragadtatott *élanja* ellenállhatatlan, de ez nem szükségszerűen vallásos *élan*. Igaz, 1700 és 1760 között Dél-Németországban és Ausztriában valóságos megszállottsággal építették a hatalmas templomokat és kolostorokat. Ez csak egyik kifejezése a barokkban általános, óriási léptékű építési mániának. „Bauwurm” névvel illették Németországban a Schönbornok, akik olyan sokat építkeztek Würzburgban, egész Frankföldre és Bécsben. „Batissomanie”-nak nevezte Nagy Katalin egy levelében, amelyet Grimm báróhoz írt Párizsba. A templomoknál és kolostoroknál sem teljesen *ad maiorem Dei gloriam* fogtak új munkálatokhoz. Valóban szükség volt arra, hogy a Bodentó közelében levő Weingartenhez – és a hozzá hasonló kolostorokhoz – olyan messze kinyúló, elegánsan hajlított melléképületeket létesítsenek, mint amilyenek az 1723-as újjáépítési terv láthatók? Ezt a tervet sohasem kiviteleztek, de másokat igen, mint például a Duna menti Klosterneuburgban és Melkben. Melket 1702-ben kezdte el Jakob Prandtauer (megh. 1726-ban); a három közül sok szempontból ez a leginkább figyelemre méltó; hirtelen nő ki a sziklából, meredeken a folyó felett. A templom hátrahúzódik hullámos homlokzatával, két, számos tornyocskával és kidudorodó sisakkal ellátott tornyával. Jobbra és balra tőle a kolostorépületek két pavilonja ugrik előre, ezekben van a márványcsarnok és a könyvtár. Az elülső bástyához közeledve a két szárny egymás felé tart. A bástyánál alacsonyabb, nagyjából félkör alakú szárnyak kapcsolják össze őket. Közöttük, pontosan a templommal egyvonalban, sajátos módon Palladio-féle ív nyitja meg a kilátást a nyugati kaputól a folyó felé. A vizuális tervezés kitűnő példája ez – késői és finom továbbfejlesztése a Palladio megalkotta, jóval egyszerűbb villa-táj kapcsolatnak; nyilvánvalóan annak a századnak a műve, amely felfedezte a tájkertészetet (l. 349. o.-tól).

Visszatérve azonban kérdésünkhöz, amíg a köszirten emelkedő templomot – a barokk Durhamjét – jogosan tekinthetjük a harcos katolicizmus emlékművének, az apát és a szerzetesek palotái gazdagon díszített szalonjaikkal és teraszaikkal a kényelmes világi élet kellékei, pontosan ugyanolyan szinten, és mind a tervezés, mind a kivitelezés tekintetében ugyanolyan pazar módon, mint a német-római birodalom számtalan államának világi és egyházi hatalmasságai részére készült korabeli rezidenciák, vagy az angol arisztokrácia vidéki palotái, vagy Caserta, a nápolyi király palotája, vagy Stupinigi, a savoyai herceg és szardíniai király palotája.

Művészettörténetileg különösen érdekes Bajorország. Itáliai, majd francia mesterek dolgoztak itt, később pedig egy német, Joseph Effner (1687–1745), aki Párizsban tanult. Ő folytatta a kastélyépítkezéseket Schleißheimben és Nymphenburgban, ahol korábban itáliai mesterek dolgoztak. Effner helyére egy született francia, François Cuvilliés (1695–1768) lépett, aki mégis német formafantáziát mutató tereket alakított ki a Nymphenburg-kastély parkjában épített Amalienburgnál. Már franciaországi tanulmányai idején is nagyobb buzgalommal tanulmányozta a Párizsban dolgozó olaszok féktelen díszítőművészetét, mint a jellegzetesen francia irányzatot. Bajorországi mesterműveinek vitathatatlanul német jellege intő figyelmeztetés lehet a nemzetiség túlbecsülése ellen a művészettörténetben.

191 München, Amalienburg a Nymphenburg-kastély parkjában, építette François Cuvilliés, 1734–1739. A díszterem dekorálását Johann Baptist Zimmermann és Joachim Dietrich végezte





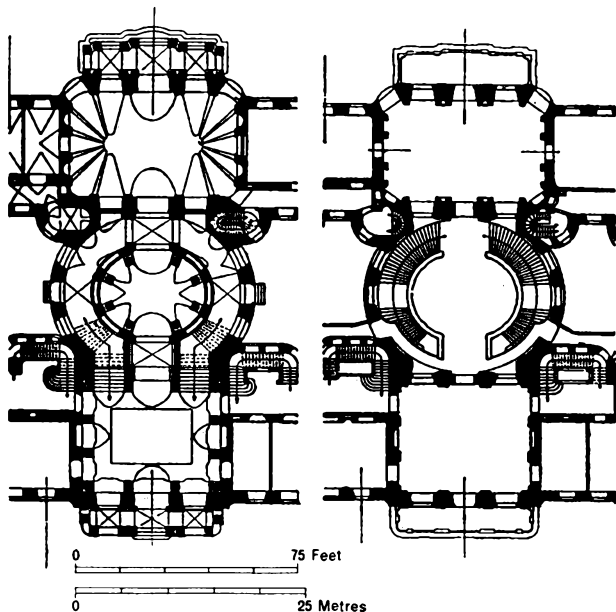
PLAN GÉNÉRAL DE L'ORANGERIE ROYALE

- | |
|----------------------|
| A. Entrée principale | B. Salon de la Reine | C. Salon de la Reine | D. Salon de la Reine | E. Salon de la Reine | F. Salon de la Reine | G. Salon de la Reine | H. Salon de la Reine | I. Salon de la Reine | J. Salon de la Reine | K. Salon de la Reine | L. Salon de la Reine | M. Salon de la Reine | N. Salon de la Reine | O. Salon de la Reine | P. Salon de la Reine | Q. Salon de la Reine | R. Salon de la Reine | S. Salon de la Reine | T. Salon de la Reine | U. Salon de la Reine | V. Salon de la Reine | W. Salon de la Reine | X. Salon de la Reine | Y. Salon de la Reine | Z. Salon de la Reine |
|----------------------|

Hasonló jelenséget figyelhetünk meg Matthäus Daniel Pöppelmann (1662–1736) esetében, aki a drezdai Zwingert építette az atléta, nagyevő és kéjenc Erős Ágost választófejedelemnek. A Zwinger a narancsfáknak készült melegház és a lovagi tornák és látványosságok megtekintésére szolgáló választófejedelmi disztribűn kombinációja. Az eredeti terv szerint nem állt volna magában – ma csak a tizenkilencedik századi képtár csatlakozik hozzá – : egy palota részének szánták, amely az Elbáig terjedt volna. A Zwinger egyszintes galériákból áll, közöttük kétszintes pavilonokkal. A

193 Dreza, Zwinger, Korona-kapu, építette Matthäus Daniel Pöppelmann, 1711–1722





194 Bruchsal, a püspöki palota lépcsőtere, elkezdte Balthasar Neumann 1731-ben

galériák terve aránylag mértéktartó, de a pavilonokra a legdúsabb díszítést pazarolták. Különösen a fantasztikus kapupavilonnál nincs semmi nyoma annak, hogy gyakorlati célra szánták volna. A földszinti bolthajtásos átjárón igazi oromzat helyett egy tört oromzat két darabja látható, amelyek elfordulnak egymástól. Az első emeleten is tört oromzat van, de nem kifelé, hanem befelé lendül. Az egész első emelet nyitott minden oldalon – mintha kerti ház vagy kilátóerkély volna –, és a puttófiguráktól hemzsegó attika felett kidudorodó kupola van, tetején királyi és választófejedelmi emblémákkal.

Sokan, akik csodálják a gótikus devoni rekesztőfalat, visszataszítónak érzik a Zwingert. Ezek vagy nem nézik meg igazán az elébük táruló látványt, vagy a puritánság szemellenzőjével nézik. Micsoda diadalittasság van ezekben a ringató hajlatokban, és mégis micsoda báj! Játékos, ám sohasem otromba; élénk, talán szilaj is, de sohasem durva. Kimeríthetetlen teremtmény erő van benne, egyre új kombinációival és variációival az itáliai barokk formáknak, amelyek egymás mellett helyezkednek el és egymás felett hal-

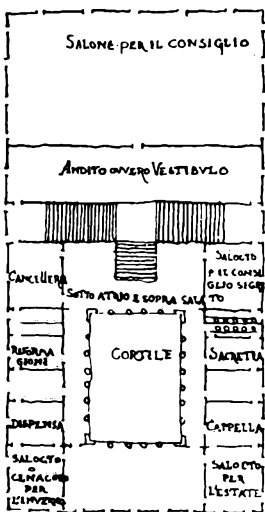


mozódnak. Sohasem szünetel az előre-hátra mozgás. Borromini súlyosnak tűnik e gyors térbeli mozgáshoz viszonyítva.

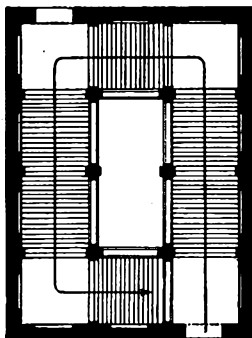
Mint minden eredeti stílusnál, a német rokokónál is láthatóan azonos törekvés alakítja a teret és tömeget. A korszak „Leitmotiv”-ja a három irányban hajlított görbe. Megjelenik Vierzehnheiligennél is, a Zwingernél is, és áthatja az épületeket, fő kompozíciós rendszerüktől egészen a legkisebb díszítő részletekig. Talán sehol sem látható ez olyan meggyőzően, mint Neumann egyik világi mesterművénél, a bruchsalii püspöki palota lépcsőházánál. A palotát nem Neumann építette. Az építkezés már meglehetősen előrehaladott állapotban volt, amikor 1730-ban meghívták Neumannt a lépcsőtér újratervezésére.

A palota egy négyszögletes középső tömbből vagy *corps de logis*-ből és alacsonyabb, előrenyúló szárnyakból áll, vagyis Palladio rendszerét, amely Észak-Itáliából elszármazott Angliába és Franciaországba is, itt módosították, majd megváltoztatott alakját – a szárnyak közötti térség szabályos *cour d'honneur* kialakításával – átvette Németország. A *corps de logis* központjában van az elliptikus lépcsőtér, amely nagyobb a palota többi helyiségénél. Ez önmagában is nagyon jelentős tény.

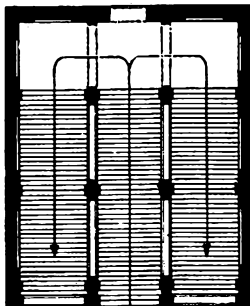
A középkorban nem volt jelentős a lépcsőtér. Csaknem mindig eldugták, az épületnek merőben hasznos részeként. Rendszerint



196 Francesco di Giorgio terve a Palazzo della Repubblica egy lépcsőházával



197 Négyszögű lépcsőtér sémája;
az utolsó pihenő
a bejárat fölött helyezkedik el



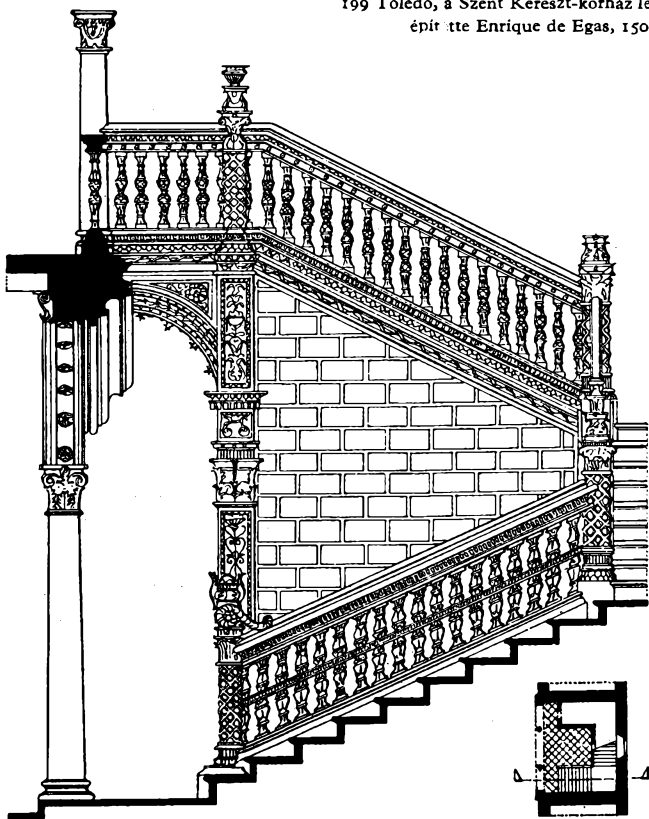
198 Császár-lépcső

a lehető legkisebb helyet elfoglaló csigalépcsőt alkalmazták. A gótikus stílus legvégső korszakában, a tér új méltánylása idején, néha megkísérelték térbeli hatással felruházni, hangsúlyozva az örökké változó tengelyek szépségét. A csúcspontot olyan francia lépcsőházak jelzik, mint a blois-i és a chambord-i.²⁸ Az itáliai reneszánsz egészében véve nem kedvezett a lépcsőtér kialakításának. A reneszánsz építészek nem helyeselhatték ezt a túlságosan dinamikus motívumot. Alberti ezt mondja a lépcsőházakról: „*Scalae, quo erunt numero pauciores . . . quoque occupabunt minus areae . . . eo erunt commodiores*”. (Minél kevesebb lépcsőház van egy épületben, és minél kisebb helyet foglalnak el, annál jobb.) Így az átlagos reneszánsz lépcső kétkarú; tömör falak között vezet fel először a közbülső pihenőre, majd a második szakasz, 180 fokok fordulattal, ismét tömör falak között éri el a felső szintet. Az ilyen lépcsőterek, Brunelleschi Lelencházától a Palazzo Farneséig és tovább, voltaképpen csak boltozott folyosók, amelyek szögben futnak fel. A tizenötödik században ritkán található nagyobb fantáziával megoldott elgondolás. Nem maradt fenn semmi említésre méltó. De Francesco di Giorgio, akinek a hetvenes években írott értekezését már említettük a centrális tervezés történetével kapcsolatban, közöl művében általa javasolt palotaterveket, és kettő közülük új típusú lépcsőtereket mutat – még hozzá olyan típusokat, amelyek igen nagy jelentőségre tettek szert későbbi századokban.

Mindamellet e típusok bevezetése az élő építészetbe, vagy legalábbis népszerűsítésük, egy Itáliánál jóval nyugtalanabb ország-

nak köszönhető: Spanyolországnak. Az új típusok közül első és legjelentősebb a négyszögletes orsóterű lépcsőház; ennél három egyenes vonalú lépcsősor fut a tágas, nyitott akna körül, a pihenő a negyedik oldalon van. Ez a típus Francesco di Giorgio után első alkalommal a toledói S. Juan de los Reyesnél fordul elő, az Enrique de Egas által épített részben (befejezték 1504-ben), az ugyan- csak toledói és Egas-féle Szent Kereszt-kórházban (1504–1514), és a lalalahorrai várkastélyban, amelyet Michele Carlone épített (1508–1512). Néhány év múlva Diego Siloé felépítette a pompás Escalera Doradát a burgosi székesegyházban; ez lényegében T alaprajzú, vagyis egy egyenes karú lépcsősorral indul, majd a pihenőnél derékszögben szétágazik balra és jobbra. Bebizonyoso-

199 Toledo, a Szent Kereszt-kórház lépcsője,
építette Enrique de Egas, 1504–1514





200 Würzburg, az érseki rezidencia lépcsőtere, épült 1734-ben. A mennyezetképek Tiepolótól, 1753, a szobrok és diszek 1765–1766

dott, hogy ez a terv Bramante hatalmas vatikáni Belvedere-udvarának külső lépcsőjétől származik, Francesco di Giorgio viszont megelőzte Bramantét (és kétségtelenül hatott is rá). Ugyanezt a lépcsőháztípust javasolja egy Palazzo della Repubblica tervéhez — mellesleg pontosan ugyanolyan elhelyezésben, ahogyan ez a fajta lépcsőház jóval később a genovai palotáknál közkedvelt lett.

Spanyolország időközben még egy igen pompás típust vezetett be, valószínűleg megint csak kivitelezetlen itáliai vázlatok nyomán. A császárlépcsőként ismert típushoz Leonardo rajzai szolgáltak mintául. A császárlépcső nagyméretű, téglalap alakú, körülhatárolt térben helyezkedik el; egy egyenes karral indul, majd a pihenő után 180 fokkal elfordulva, két karral vezet fel a felső szintre, ezek az induló kar bal és jobb oldalán, vele párhuzamosan futnak (vagy két karral indulnak és egy karral haladnak a célhoz). Ez a típus tudomásom szerint első alkalommal Juan Bautista de Toledo és Juan de Herrera Escorialjánál jelenik meg (1563–1584). Igen jellemző, hogy Itálián kívül alakulnak ki azok a lépcsőházak, amelyekben a térélmény ilyen eleven a felfelé és a lefelé haladó számára. Ha megvizsgáljuk a legjobb tizenhatodik századi itáliai lépcsőtereket, látjuk, hogy Bramante pompás vatikáni lépcsője hagyományosan orsópilléres típusú, bár tágas, enyhén emelkedő és bőséges méretű nyitott orsótere van. Palladio és Serlio is követte ebben Bramantét, ámbár mindkettő ismerte és használta a négyszögletes háromkarú típust. Mindamellet nem tekintették szívügyüknek a lépcsőtér tervezést. Egyetlen újításuk az elliptikussá nyújtott csigalépcső (ehhez Maderna is ragaszkodott a Barberinipalotánál), és a falból konzolosan kiugratott lépcsősor, amelynek semmiféle belső alátámasztása nincs a nyitott üreg felőli oldalon. A tizenhetedik századi barokk, főleg Franciaországban, csupán gazdagította az elterjedt típusokat (l. 340. o.). Az Escorial lépcsőjének számtalan változata a fejedelmi pompa fémjelzésévé vált. Ide tartozik Neumann würzburgi lépcsőháza is, amelyet Tiepolo freskói díszítenek.

Ám Bruchsal lépcsőtere egyedülálló. Nehéz szavakkal felidézni azt az elbűvölő élményt, amelyet a szerencsések tapasztalhattak, akik a háború előtt sértetlenül álló két lépcsőkar valamelyikén felmehettek. A lépcsőkarok a négyszögletes előcsarnokban indulnak. Az elliptikus részt körülbelül tíz lépcsőfok után érjük el. Ez a tér a földszinten komor hangulatú; sziklákat festettek rá, az itáliai barlangutánczatok darabos modorában. Maga a lépcsőtér két haj-

lított fal között tárul ki, a külső fal tömör, a belső árkádosan megnyitott, ezeken keresztül letekinthetünk az elliptikus barlangtér félhomályába. Az árkádníylások magassága természetesen csökken a lépcsőtér emelkedésével. Mialatt felmegyünk, egyre világosabb lesz körülöttünk, míg elérjük a fő emeletet és az alsó elliptikus tér méretének megfelelő felső pihenőt. A fölötte levő boltozat viszont a lépcsőház külső falai által meghatározott, nagyobb elliptikus teret fedí be. Így a két lépcsőkartól mellvéddel elválasztott felső pihenő látszólag a levegőbe emelkedik, és a két legfontosabb szalonnal csak hidak kötik össze. A hatalmas boltozatot számos ablakon át éri a fény, igen derűs festmények borítják, és ragyogó stukkó-tűzijáték díszíti. A lépcsőház térbeli gyönyörűség ebben a díszítésben az ékítmény gyönyörűségévé alakult át. A díszítés a nagy

201 Bruchsal, a püspöki palota lépcsőházának előtere, Balthasar Neumann terve, 1730





202 Bruchsal, a püspöki palota lépcsőterének felső pihenője. A stukkódíszeket Johann Michael Feichtmayr készítette, 1752

szalonba vezető ajtó fölött elhelyezett kartusnál éri el tetőpontját. A kartust nem Neumann tervezte, hanem egy bajor stukkókészítő, Johann Michael Feichtmayr. A szerződés 1752-ben készült. Ezek a bajor stukkókészítők jóformán mind ugyanabból a faluból, Wessobrunnból kerültek ki, ahol apáról fiúra szállt ez a mesterség, éppúgy, ahogyan a román templomok díszítői általában Észak-Itália tóvidékének bizonyos falvaiból származtak, a gipsz szobrocskák készítői és árusítói a tizenkilencedik században Savoyából, és a mai vöröshagymatermelők Bretagne-ból. Feichtmayr munkáról munkára járt, és amikor egy kolostornak dolgozott, éppúgy bért és ellátást kapott, mint a hétszáz évvel ezelőtti munkások. Neumann bizonyára találkozott vele valamilyen munka kapcsán, és felismerte roppant gazdag díszítőfantáziáját. Vierzehnheiligen-nél és Bruchsalnál is felbukkan. Stukkódíszzeiben egyetlen szimmetrikus rész sincs. A fő kompozíció ellentett mozgású vonal, a jobboldalt levő vonzó, fiatal angyaltól a balra feljebb látható kupidó vagy kerub felé, és megint csak feljebb, a csúcson elhelyezett kerubig. A formaelemek szüntelenül változnak, fellendülnek, majd aláhanyatlanak. Mik is ezek? Ábrázolnak valamit? Néha kagylónak látszanak, máskor tajtéknek, egyszer porcogó-dísznek, máskor lángnyelvnek. A díszítésnek ezt a fajtáját *rocaille*-nak nevezik Franciaországban, ahol az 1720-as években Meissonier, Oppenord és néhány más, vidéki vagy félig olasz származású mester kitalálta. Ez a szó adta a rokokó stílus nevét, és joggal: ugyanis tökéletesen eredeti alkotás, nincs olyan múltbeli előzménye, mint a reneszánsz díszítésnek. Absztrakt művészet ez, magas kifejező ereje felér bármely manapság kínálkozó, jóval hivalkodóbb rokonáéval.

Bruchsal volt a barokk stílus tetőfoka, tér és díszítés tökéletes egysége. De ez volt a stílus vége is. Hiszen csak néhány évvel a befejezése és Neumann halála után megjelentek Winckelmann első könyvei, és elindították Németországban a klasszicizmust. Neumann és Goethe világa között nincs összekötő láncszem. Az új világ emberei már nem templomok és paloták jegyében gondolkodtak. 1760 után nem terveztek sehol olyan templomot, amelynek történeti jelentősége van az építészetben. Napóleon nem épített palotákat.

Az angol nemesség viszont, el kell ismerni, épített; még Viktória királynő korában is. Ám ezekből hiányzik a barokk felelőtlenség. Németországban és Itáliában csak 1760 után lépett a mindenki nézve kötelező és mindenki által megértett stílus helyébe a csupán

a művelteknek szóló stílus. Franciaországban és Angliában ez korábban következett be. Azonban sem Franciaország, sem Anglia (sem pedig Észak-Németország, Hollandia, Dánia és Skandinávia) nem fogadta el a barokkot a maga teljességében. Az ő világuk – és sok szempontból ez a modern világ – a protestantizmus. A római katolikus országokban a középkori hagyományok egészen a tizennyolcadik századig éltek és virultak. Északon a reformáció megtörte ezt a boldog egységet. De utat is nyitott az önálló gondolkodásnak és érzésnek. A protestáns országok (és közéjük sorolhatjuk a gallikánok, jansenisták és enciklopédisták Franciaországát is) teremtték meg a puritanizmust, a felvilágosodást, a kísérleti tudomány modern fölényét, és végül az ipari forradalmat az anyagi világban – a szellem világában pedig a szimfóniát. A szimfónia azt jelentette a tizenkilencedik században, amit a középkorban a székesegyház.

7 Franciaország és a protestáns észak

A tizenhatodik századtól a tizennyolcadik századig

Bruchsal és a *Trasparente* korában Palladio- vagy neoklasszikus stílusú nagy épületek bukkantak fel egész Angliában, mint például a Bath környéki Prior Park, Holkham Hall, Stowe és Kenwood. Ugyanakkor Franciaországban Versailles klasszikus pompája háttérbe szorult a Place de la Concorde és a Kis Trianon klasszicizáló kecsessége mögött. Nyilvánvaló, hogy Nyugat-Európában egészen másként alakult az építészet fejlődése a gótikus stílus után, mint Közép-Európában.

Mindamellett Angliában, Franciaországban, Németalföldön, Spanyolországban és Németországban a tizenhatodik század elején jóformán azonos volt a helyzet. Mindezekben az országokban egy csapásra fordítottak hátat a gótikus múltnak a művészek, ugyanannak az új stílusnak – az olasz reneszánszsnak vonzására. A tizenötödik század tudósait mindenütt elragadta a humanizmus, a római irodalom bővölete, a klasszikus latin stílus tisztasága és hajlékonysága. A könyvnyomtatás felfedezésével gyorsabban terjedhettek az új eszmék, és a művészetek számos pártfogóra letek hercegek, nemesurak és kereskedők között. Néhányuk, hogyha ilyen vagy amolyan okból Itáliába került, meggyőződéses hívévé vált az itáliai művészetnek is, mihelyt felfogta annak humanista természetét. Aligha tudjuk ma felbecsülni, milyen erőteljes élmény lehetett ez. Az ember hajlandó megfeledezni róla, hogy akkoriban gyér és lassú volt a hírközlés. A függélyes stílus virult Angliában, Franciaországban a flamboyant; spanyolok is, németek is – ki-ki a maga nemzeti változatát ismerte csak a késői gótikának. Jean Fouquet volt az első francia művész, aki elment Itáliába, és érzékelte a reneszánsz hatását; 1450 körül járt ott, s hazatérése után keletkezett festményeiben, kézirat-miniatúráiban furcsán keverednek a reneszánsz motívumok a szokásos flamboyant stílusjegyekkel. Nem sokkal később, 1461–1466-ban, Francesco Laurana,

szobrász és minden bizonnyal rokona annak a Luciano Lauránának, akivel Urbinóban találkoztunk, Aix-ben az Anjou-házból való René királynak dolgozott, és 1475–1481-ben tisztán reneszánsz stílusú kis kápolnát épített a marseille-i régi katedrálisban. Aix és Marseille azonban nincs messze Itáliától, és a nagy változás csak akkor következett be, amikor VIII. Károly 1494-ben háborúba bocsátkozott az olaszokkal, s ahogy csata csatát követett, egészen Nápolyig nyomult előre. Hazatérve magával vitte Guido Mazzonit, akit Paganinónak neveztek, s aki 1498-ban St Denis-ben elkészítette a király síremlékét. Ez a mű nem maradt fenn, ám alig egy-két esztendő elteltével újabb reneszánsz síremlékek tűntek fel Franciaországban: az orléans-i nagyhercegeké St Denis-ben (1502), ugyancsak olasz mester műve, a nantes-i székesegyházban pedig II. Ferenc bretagne-i nagyhercege, amely 1499-ből való és lényegében a francia Michel Colombe alkotása. Ez utóbbi mester nevéhez fűződik egy másik korabeli síremlék is: VIII. Károly gyermekeié Tours székesegyházában. Valamivel később, valószínűleg 1504-ben vagy 1505-ben megérkezett Tours-ba Antonio és Giovanni Giusti, letelepedtek, és nevüket Juste-re változtatták. Aligha kell mondanunk, hogy ők is a quattrocento stílust hozták magukkal mint egyetlen kifejezési közegüket. A dekoratív szobrászatból az építészet szobrászati díszítésébe való átmenet a normandiai Château Gaillonnál történt meg. Az itt 1508–1510-ben alkalmazott módszer – az épület hagyományos francia tömegét egymás fölé sorolt pilaszterek tagolják – idővel általánossá vált.

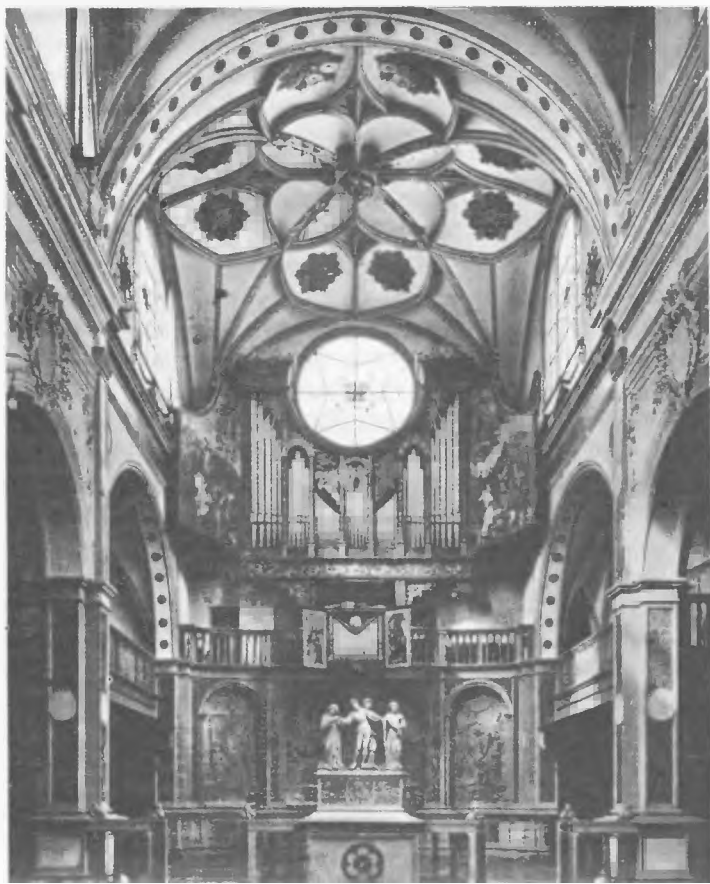
Köztudomású, hogy épp ez idő tájt került Dürer Nürnbergből Itáliába és itta magába a velencei reneszánszt. Közben Spanyolországban is hasonló fejlődés ment végbe. Itt néhány nemes família, kivált a Mendoza család, magáévá tette az új stílust, és itt-ott már a nyolcvanas években reneszánsz díszkapuk vagy udvarok tűnnek fel (Cogolludo, Valladolid stb.), 1500 és 1510 között pedig még több (mint például a toledói Szent Kereszt-kórház, l. 280. o.). Németországról szólván, Dürer 1506-ban ment másodszor Velencébe, hogy ezentúl itáliai díszekkel ékesítse képeit és metszeteit. Augsburgban 1509-től egész nagy kápolna épült a Fugger család költségén, velencei reneszánsz stílusban, ha még gótikus bordás boltozattal is. Ez azonban kivétel. Egészében véve Németországban és Németalföldön is ekkor még a díszítést kell inkább szemügyre vennünk, nem annyira magát az építészetet.

Ugyanez vonatkozik Quentin Massysra és 1508 körüli festményeinek itáliai motívumaira stb., s ez vonatkozik Angliára is. 1509-ben VII. Henrik egyezményt kötött Mazzonival, aki – mint láttuk – Párizsban volt, hogy megtervezze a király sírját. A munka végül nem készült el, de 1512-ben VIII. Henrik talált egy másik olaszt, Pietro Torrigianit, Michelangelo firenzei diáktársát, akinél megrendelte atyja síremlékét. Ahogyan Torrigiani kifaragta, úgy áll ma is a síremlék a Westminster Apátság VII. Henrik kápolnájában, idegenként a gótikus találékonyság megannyi csodája között. Nemigen lehetne élesebb ellentétet elképzelni: függélyes stílusú falmezők – koszorúk övezte kerek domborművek; kései gótikus pillérek – finom reneszánsz díszítésű pilaszterek; kései gótikus párkányok – a síremlék lábazatának és lezáró párkányának antik tagozatai; vagy pedig kései gótikus levéldísz – és a rózsák és akantusz-frízek mosolygós szépsége.

Mostanáig csupán francia, spanyol, német és holland, valamint angol viszonylatban tárgyaltuk az itáliai reneszánsz motívumok átvételét, de az a tény is megér egy bekezdést, hogy Kelet-Európa országai sokkal hamarabb átvették ezeket, mint a nagyobb nyugati országok. Vonatkozik ez Magyarországra, Oroszországra, Csehországra, Lengyelországra és Ausztriára is. Magyarországon a budai házak máris „ad italicorum aedifitiorum symmetriam” épültek, már a tizenötödik század dereka előtt. Azután Corvin Mátyás király, aki nápolyi hercegnőt vett feleségül, olasz kőműveseket és szobrászokat hozatott; az újabb ásatások során a budai várban és a visegrádi palotában több munkájuk bukkant felszínre.²⁹ Mátyás egyik itáliai mestere, a bolognai és milánói Aristotile Fioravanti Magyarországról Moszkvába került, és ott 1475-től kezdve megépítette az Uszpenszkij-székesegyházat. Ezt követte a még határozottabban itáliai jellegű Szent Mihály-székesegyház, amelyet körülbelül 1504-ben kezdett építeni ugyancsak egy olasz mester. Mindkét székesegyháznál megtartották azonban a hagyományos orosz-bizánci alaprajzot. Az első egyházi épület, amelynek alaprajza, belső kiképzése és teljes díszítése tisztán itáliai, az esztergomi székesegyház Bakócz-kápolnája, 1506–1507-ből, vagyis tizenhat esztendővel Corvin Mátyás halála után. Mátyást II. Ulászló, Csehország királya követte a trónon. Ulászló alatt a prágai udvar is lassan átvette az új típusú díszítést. A prágai Hradzsín Ulászló-termének, amelyet 1493-ban kezdett építeni Benedict Ried német mester, pompás késő gótikus boltozata van, összefonó-

dott hajlított bordákkal, ablakai azonban már tisztán reneszánsz stílusúak – valószínűleg Magyarországról hozatott művészek munkái –, azonkívül egészen különös fattyúmotívumokat látunk, mint hornyolt, klasszikus pilasztereket meghajlítva, és átlósan elhelyezett pilasztereket – stíluszavarra vallanak, csakúgy, mint a Wawel, a krakkói vár (Ulászló bátyjának, Zsigmondnak a székhelye). Itt az 1502 körüli ajtókon fantasztikus gótikus szemöldökgerendákat látunk, a külső keretek azonban már reneszánsz formájúak. 1507-től nagyobb arányú és tisztább reneszánsz átépítés történt a Wawelben, és Zsigmond sírkápolnája a krakkói székesegyházban (épült 1517–1533-ban), amely firenzei építész műve, természetesen már tökéletesen itáliai stílusú. Mindezen adatokból és dátumokból kitetszik, hogy a Kelet valóban megelőzte a Nyu-

203 Augsburg, Fugger-kápolna a Szt. Anna-templomban, 1509–1512



gatot a reneszánsz elfogadásában. Ez a tény csak első látásra meglepő. A keleti országok nemzeti hagyományai vagy gyengébbek voltak, vagy annyira idegenek a Nyugattól, hogy mihelyt elfogadták a nyugati orientációt, az uralkodók máris a legújabb, legmodernebb, legfrissebb irányzatot követték.

Ezt a magyarázatot erősíti az ausztriai helyzet is. Ez az ország kissé közelebb áll a német hagyományhoz, s így lassabban egyezett ki a reneszánszsal (a Megváltó Kápolnája díszkapuja, Vicuna, kb. 1520–1525).³⁰

Az imént az „új” és a „friss” szót használtuk. Ne feledjük azonban, hogy az 1500 és 1520 között a keleti országokban és a voltaképpen Nyugaton oly nagy örömmel átvett reneszánsz nem volt azonos az egyidejűleg Itáliában kialakuló legfontosabb alkotói stílussal. Azt már bemutattuk, milyen volt Róma építészete 1520-ban. Bramante, Raffaello és követőik elvetették ennek a szép díszítésnek a legnagyobb részét, és súlyosabb klasszikus eszmények felé fordultak. Erre Franciaország még húsz esztendeig nem értett meg, Anglia pedig közel egy évszázadig. Az Alpok innenső oldalán virágzott a korai reneszánsz, amikor a túlsó oldalon a művészet és az építészet már áthaladt az érett reneszánsz csúcsán. Michelangelo Medici-kápolnája és Laurenzianája a maga manierista egyenetlenségeivel korábbi, mint az Angliában fennmaradt legszebb olaszos díszítés, a cambridge-i King's College kápolnájának kb. 1532–1536-ból származó kórusülései. A valamivel korábbi kápolna és a külhoni járulék között megdöbbenő az ellentét. Az egyik anyanyelvén szólt a szemlélőhöz, a másik viszont idegen nyelven, úgyhogy érthető, ha az angol műpártolók a csodálat és a döbbenet között ingadoztak. Igen kevesen szánták el magukat, hogy haladjanak a korral (Franciaországban az új irányzat több követőre talált, itt ugyanis közelebbi volt a rokonság, mint Angliában), s akik kötélnek álltak, itáliai mesteremberekre kellett, hogy hagyatkozzanak, mert angol, de még francia kőműves sem tudta rögtön átvenni ezt a mind technikájában, mind szellemében új modort.

Mind több és több olasz került Franciaországba, ahol I. Ferenc szívesen fogadta őket, Angliába viszont alig-alig jutottak el. Leonardo da Vinci 1516-ban került Franciaországba; Amboise mellett élt, és ott is halt meg 1519-ben. Andrea del Sarto egy esztendőre ment át, 1518–1519-ben, majd az érett reneszánsz művészei után a megrögzött manieristák is megjelentek, 1530-ban a



204 Cambridge, a King's College kápolnája, 1532–1536, szentélyrekesztő

festő és zseniális disztóművész, Rosso Fiorentino, 1532-ben pedig Primaticcio, festő, építész és dekorátor. Ott maradtak, és ők is hozzájárultak az újfajta építész-tervező típus kialakításához, aki már nem volt egy személyben kivitelező is. Munkájuk kivitelezését belföldi mesterekre kellett bízniuk. Még Alberti francia fordítója, Geoffrey Tory is csak így emlegeti az olaszokat: „souverains en perspective, peinture et imagerie.” Úgyhogy hirtelenében mély ellentét támadt az olaszok és a megbízható, hagyományos francia iparosok között, akiknek szemében ez a sok itáliai betolakodó megannyi szemfényvesztő volt, csupa minden-lében-kanál.

A tényleges épületekben azonban nem mindig jelentkezik ez az ellentmondás. Mert – megint csak minden bizonnyal a rokonság jóvoltából – a francia kőművesmesterek csakhamar átvették az olasz kifejezésmódot, és a segítségével tökéletesen eredeti, sem gótikus, sem reneszánsz stílust alkottak. Három fázist különböztethetünk meg: az első a loire-i iskoláé, a második I. Ferenc

uralkodásának későbbi szakaszából való, a harmadik pedig II. Henrik király korából, s ez a végső lépés az olaszból franciára váltó építészet terén. A blois-i kastély I. Ferenc korabeli szárnya 1515–1525 között épült. Minden egyes díszítő motívuma észak-itáliai korai reneszánsz. A legkövetkezetesebben alkalmazott motívum, egyben a loire-i iskola fémjele, noha – mint láttuk – első ízben Gaillonban használták, a teljes homlokzat tagolása vékony, egymás fölé helyezett pilaszterekkel, a Rucellai-palota motívuma, a Cancelleriáé, és sok más, valamivel későbbi észak-itáliai épületé. A főlépcsőház ellenben a középkori orsó típusú, és semmiféle szép reneszánsz díszítés sem csinálhat belőle valódi reneszánszt.

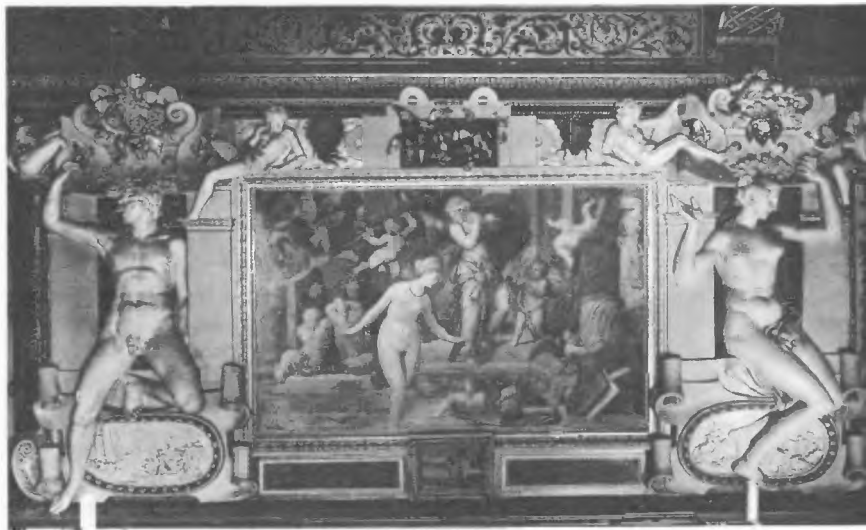
Chambord-ban, a Loire menti kastélyok méltán leghíresebbjében az orsólépcsőház belül van, a felettébb érdekes alaprajz középpontjában, szellemében már valódi reneszánsz módra. Kívülről azonban a kastély, erőteljes kerek tornyaival s a *corps de logis* nem kevésbé erőteljes kerek tornyaival tökéletesen középkorinak látszik. Ahogy az ember közeledik, meglátja a loire-i pilasztereket s a tető oszlopocskákkal derűsen díszített ablakait, a jellegzetesen velencei pilasztereket, kagylós fölkéket stb. Chambord jelentőségét azonban a belső adja meg. Az alaprajz minden irányban tökéletesen szimmetrikus. A lépcsőház közepén van, kettős lépcső, két spirális karral, amelyek egymás felett haladnak, és sosem találkoznak. A lépcsőháztól kereszt alakban folyosók indulnak, ezek dongaboltozatosak, már nem quattrocento, hanem cinquecento módra, és minden emelet minden sarkában önálló lakrész van. Chambord tervezőjének nevét nem ismerjük. 1519-ben kezdték építeni, Leonardo da Vinci halálának évében, márpedig ő köztudomásúlag játszott a kettős spirális lépcsőház izgalmas motívumával. Meglehet, hogy tanácsadóként közreműködött – annyi bizonyos, hogy a kivitelező francia volt.

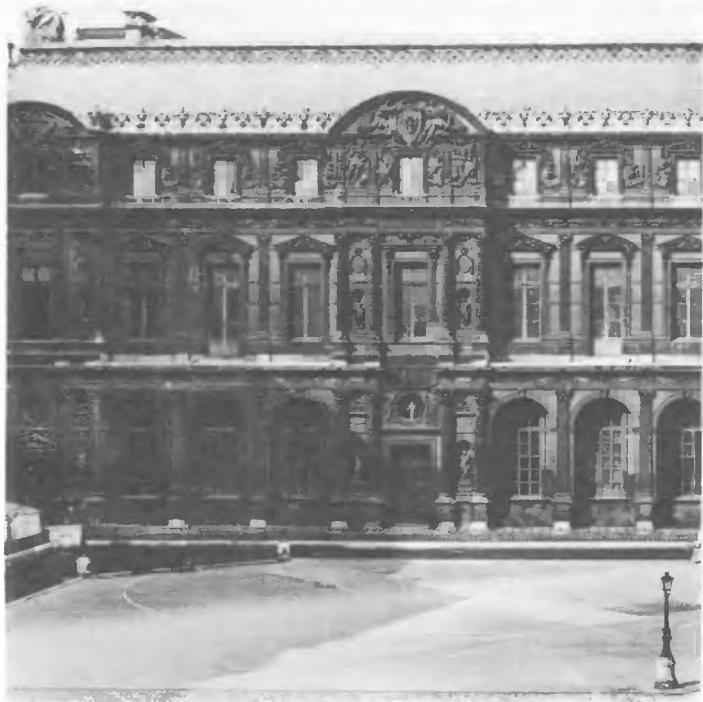
És valószínűleg francia tervezte az I. Ferenc uralkodásának késői korszakából származó, 1528-ban megkezdett két legfontosabb kastélyt is. A Bois de Boulogne-beli Madrid hosszú téglalap, vagy inkább két négyzet, melyeknek saroktornyait mindkét oldalon nyitott árkádok csarnok köti össze. A külső árkádok valóban jellemzőek itt; ez inkább az itáliai villák, mint a paloták motívuma. I. Ferenc Fontainebleau-ja kezdettől fogva nagy arányú, igen igényes épület, amelyen számos új és hatásos motívum észlelhető: a Porte Dorée három nagy, egymás fölé helyezett, íves közső falfülkéjével és mellettük oromdíszes ablakokkal, a tágas

külső lépcső a Cour de Cheval Blanc felé, két hajlított karjával, a régebbi, ugyancsak külső kétkarú lépcső a Cour Ovale-ban, amely a pilaszterek helyett szabadon álló oszlopokkal tagolt homlokzat-hoz vezet – ez a motívum előhírnöke a századközép stílusának. Nemzetközi szempontból még modernebb volt Fontainebleau belső díszítése, amelyet az olasz Rossóra és Primaticcióra bízta. Az általuk festett és stukkózott termekből fejlődött ki – mint már említettük – a manierizmus Alpokon túli iskolája.

Egészen másként alakult az angol helyzet. Hampton Courtot 1515-ben kezdték építeni Wolsey bíboros számára. 1529-ben Wolsey ajánlatosnak látta, hogy a palotát királyának ajándékozza. Henrik király egyéb részeken kívül a Nagy Csarnokkal bővítette a palotát. Hampton Court udvarával, kaputornyaiával éppoly tökéletesen a gótikus hagyományt tükrözi, mint a csarnok nyeregfás fedélszéke. Olasz reneszánsznak itt nincs más nyoma, mint a csekély számú díszítőelem, a kaputornyok római császárfőkkel díszített medalionjai, és a csarnok fedélgyámjának ívmezőin a puttók és a levéldísz. Mindezt szakszerűen készítették el, de semmiféle erőfeszítés nem történt az angol szerkezet és az olasz díszítés közötti szakadék áthidalására.

205 Fontainebleau, I. Ferenc-galéria, a díszítés Rosso műve, kb. 1531–1540



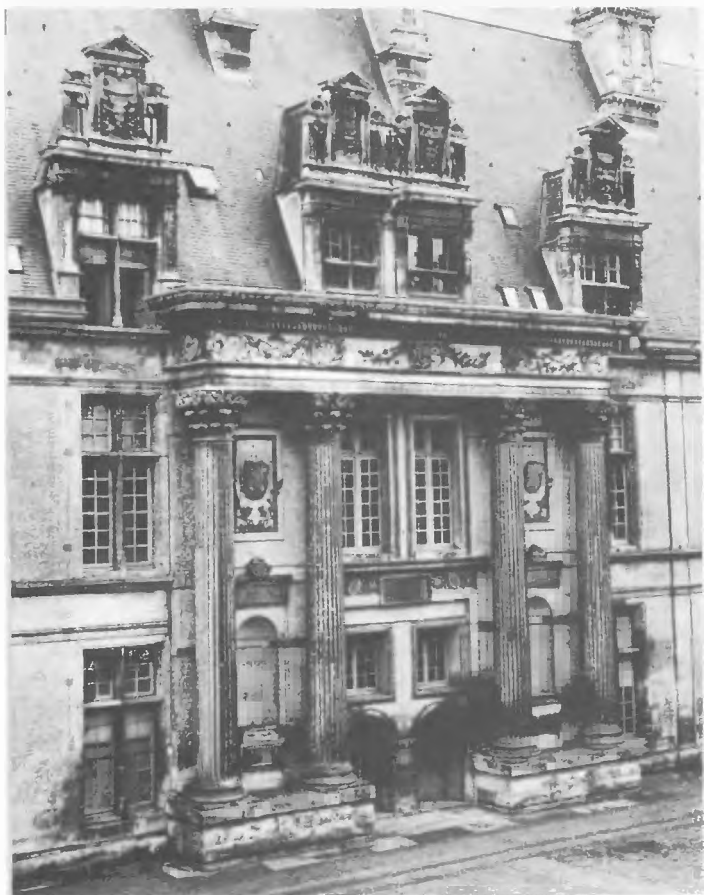


206 Párizs, a Louvre udvari homlokzata, megkezdte Pierre Lescot 1546-ban

Míg tehát az asszimilálódás folyamatának első szakasza azonos volt Angliában és Franciaországban, útjaik a második szakaszban már elváltak, a harmadikban pedig egyre nőtt a távolság. A harmincas években két-három nagy tehetségű francia építész, az ifjabb generáció tagjai, Philibert Delorme (kb. 1515–1570), Jean Bullant (kb. 1515–1580) és talán Pierre Lescot (kb. 1515–1578) Rómába ment, ahol idejüket az antik múlt és a reneszánsz tanulmányozásának szentelték. Sebastiano Serlio építész pedig, Peruzzi tanítványa, 1540-ben Franciaországba érkezett, ahol ki-nevezték királyi építésznek. Mindezt már tudjuk, de azt se feled-jük, hogy 1537-ben elkezdte írni építészeti értekezését, amelynek újabb fejezeteit Franciaországban tette közzé. Ezenkívül néhány épületet is tervezett, köztük az ancy-le-franc-i kastélyt 1546 körül, ahol a homlokzaton még láthatók a loire-i iskola pilaszte-

rei, habár Serlio eredetileg Bramante módjára oszlopokat akart alkalmazni. Bent az udvaron azonban már sikerült bevezetnie Franciaországba Bramante *a b a* ritmusát, az úgynevezett diadalív-motívumban, ahol a fő falközt páros pilaszterek szegélyezik, minden pár között fülkével. Bramante ezt alkalmazta a Vatikán Belvedere-udvarán, Serlio pedig most, és ugyanakkor az említett három francia mester közül is használták ketten. A Louvre Les-cot-szárnyán, a belső udvarra néző homlokzaton, a főhangsúlyt

207 Écouen, a kastély déli szárnyának kapuépítménye, építette Jean Bullant 1555 körül



a középső diadalív-motívum kapja. Más motívumok azonban már franciák – mint például a lapos, ovális pajzsok a lelógó virágfüzérekkel, a merész szegmensíves koronázó oromzatok, valamint a díszítő szobrászat bőséges alkalmazása –, anélkül azonban, hogy bármit veszítenének klasszikus cinquecento jellegükből. Az eredményként létrejött együttes valószínűleg elképzelhetetlen lett volna Rómában, ahol akkoriban helyezte hatalmas párkányát a Farnese-palotára Michelangelo; elképzelhetetlen lett volna Észak-Itáliában is, ahol Palladio akkoriban kezdte építeni méltóságteljes villáit és palotáit, és végképp lehetetlen Spanyolországban és Angliában.

A diadalív-motívum Anet-ben is megjelenik, mint a Deïorme-féle homlokzat középdíszé, Diane de Poitiers 1547-ben megkezdett és 1552 körül befejezett kastélyán. Ez a jelenleg meglehetősen lehangoló módon a párizsi École des Beaux-Arts udvarán kiállított részlet már teljes hangszerelésben mutatja a három oszloprend páros oszlopait, amelyek közül a legfelső, valamint a háttérük, mind francia-módi, dúsan faragott díszítéssel ékes. Ennek a kirakati darabnak igen nagy hatása volt. Anet kápolnája viszont, az első reneszánsz stílusban épült francia egyházi épület, ferde boltíveivel kör alakú középpont és a rövid keresztkarok között, és kupolájának átlós vagy rácsos kazettázásával nagyon is önkényes volt, hogysem másokat inspirálhatott volna.³¹ Az anet-i kastély alaprajza azonban (három szárnyból áll, a negyedik az alacsony bejárati oldal) – valójában már körülbelül huszonöt esztendővel azelőtt Buryben is ilyen alaprajzot akartak megvalósítani – több nemzedéken át az általános francia alaprajz mintája lett, és időnként az Erzsébet-kori és Stuart-kori Angliában is utánozták.

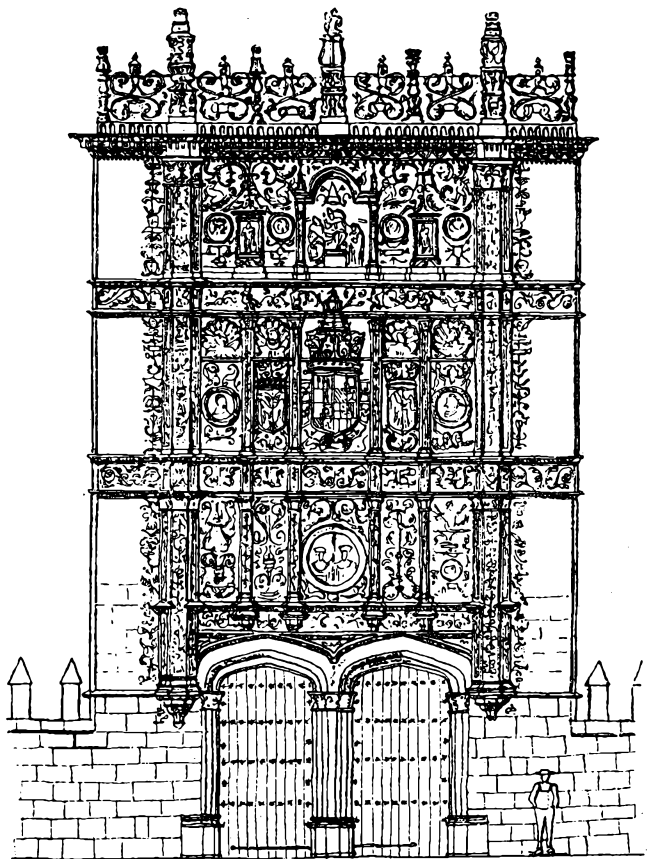
Hasonló módon alkalmazta a bramantei motívumot Bullant 1555 körül Écouenban, de ugyanannak a kastélynak egy másik homlokzatán, a kiemelt középtengelyben háromrészes motívumot is szerepeltet, óriás korinthuszi oszlopokkal és dúsan faragott koronázó párkánnyal – márpedig nem szabad szem előtt tévesztelnünk azt a tényt, hogy óriás oszloprendek alkalmazása akkoriban még igen szokatlan volt. Michelangelo valamivel korábban alkalmazott óriás pilasztereket a Capitoliumon, Palladio a vicenzai Palazzo Valmaranán mintegy tíz évvel később. A motívum jó időre valószínűleg francia motívummá vált.³²

Spanyolországban homlokegyenest ellenkező volt a fejlődés iránya. Korán és nagy örömmel elfogadták a legszigorúbb itáliai



208 Anet, a kastély középrizalitja (ma Párizsban, az École des Beaux-Arts udvarán),
építette Philibert Delorme, kb. 1547–1552

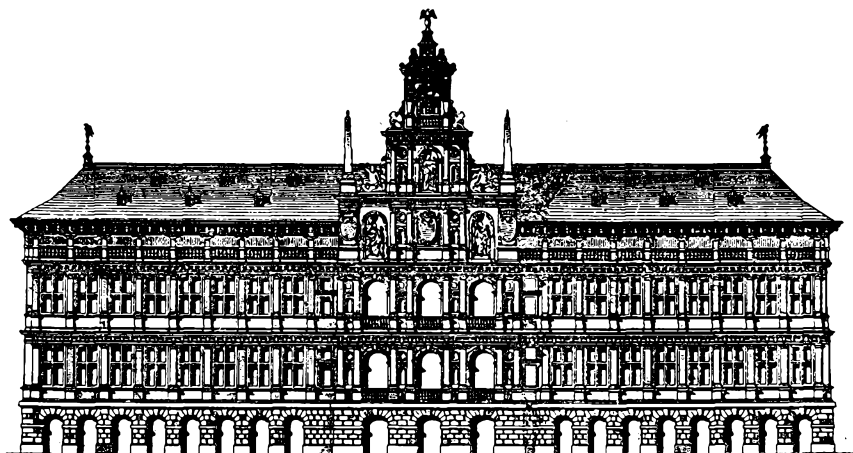
tizenhatodik századbéli klasszicizmust (l. 209. o.), de utána jóformán azonnal visszaestek múltbéli szeszélyes díszítő szenvedélyükbe. Kivétel az Escorial, II. Fülöp hatalmas kastély-klostroma, tizenhét udvarával és kétszáz méteres, minden díszítést nélkülöző homlokzatával. Lenyűgöző, kétségtelenül megható is, de egyben félelmes látvány. Az utazó másrészt minduntalan a platereszkbe botlik – ez a gótikus, a mohamedán és a korai reneszánsz elemek vad vegyülete, amelyet változatlan felelőtlenséggel szórnak el



209 Salamanca, az Egyetemi Könyvtár homlokzata, épült kb. 1525–1530

homlokzatokon és belső falakon. Szemmel láthatólag nem fogták még fel teljesen a reneszánsz jelentését.

Csaknem ugyanez történt Németalföldön és Németországban. Egy Antwerpen-szabású nemzetközi központ emelhetett magas, komor, szögletes, megfontolt arányú városházát (1561–1565, Cornelis Floris műve), gögösen magamutogató háromszakaszos itáliai középrésszel. Az építész valószínűleg inkább Franciaországban, mint Itáliában látott ilyet – vagy talán éppen Serliótól merítette



210 Antwerpen, városháza, építette Cornelis Floris, 1561–1565

ihletét; a páros oszlopok szabályszerűen helyezkednek el, toszkán fölött jön, jön fölött korinthoszi, közöttük fülkéekkel. Az antwerpeni városháza keletkezése túlságosan korai ahhoz, hogy valószínű, sőt egyáltalán lehetséges legyen arra gondolnunk: valamelyik népszerű és kisvártatva már nélkülözhetetlen Oszloprendek Könyve vagy általános Építészeti Tana szolgálhatott mintául. Hans Blum *Quinque Columnarum exacta descriptio* (Az öt oszloprend pontos leírása) c. munkája 1550-ben jelent meg (németül 1554-ben: *Buch von den fünff sülen*), Ducerceau *Livre d'Architecture*-je (Az építészeti könyve) 1559-ben, Vignola 1562-ben tette közzé *Regola delle cinque Ordini dell'Architettura* (Az építészeti öt oszloprendjének szabálya) című művét, Bullant 1564-ben a *Règle générale d'Architecture des cinq Manières de Colonnes*-t (Az öt oszloprend építészeti általános szabálya), Delorme *Architecture*-je (Építészeti) 1568-ban, Palladio *Quattro libri dell'Architettura*-ja (Négy könyv az építészetről) 1570-ben látott napvilágot. Már előzőleg utaltunk rá, mennyire jellemző az uralkodó manierista stílusra ez a hirtelen támadt könyvbőség elméleti témákról. Meg kell említenünk, hogy milyen nagy mértékben osztozott Franciaország ebben az új könyvkiadási buzgalomban. Németország a szerény Blum személyében hallatta hangját, Anglia is kivette részét, meglehetősen házi sütetű módon, John Shute *Chief Grounds of Architecture* (Az építészeti fő alapjai) című, 1563-ban közzé-





212 Bückeburg, kastély, az „Aranyterem” falburkolata, kb. 1610

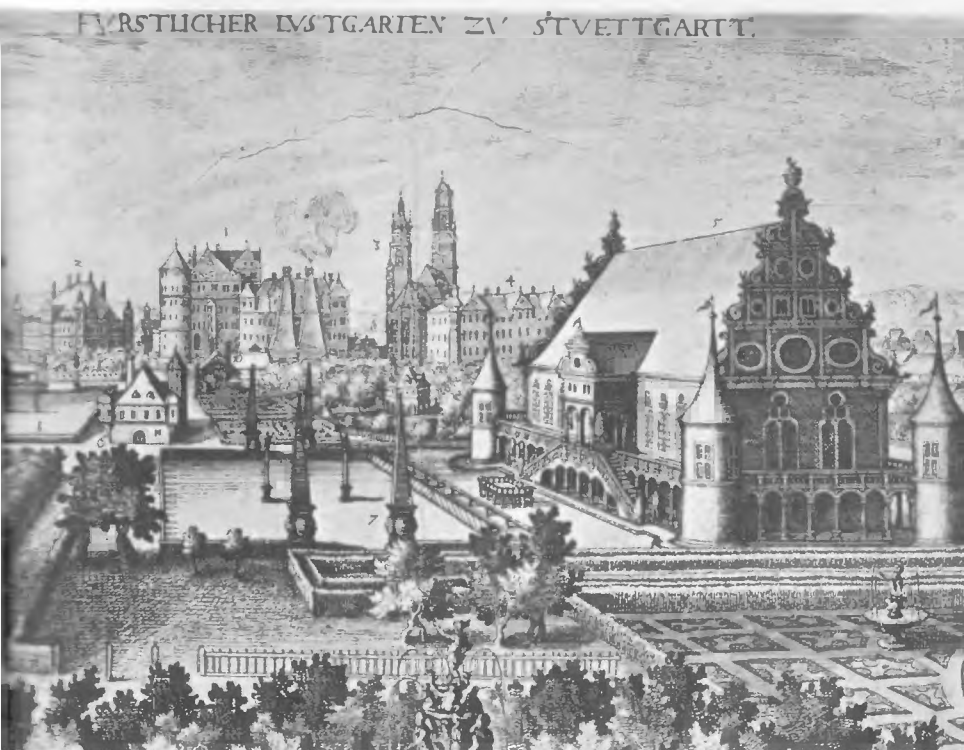
tett munkájával, és John Thorpe-nak a publikálás igényével készült, de soha ki nem nyomtatott rajzaival, amelyek a londoni Soane Múzeumban találhatók. Thorpe ezeken a tizenhatodik század végén, sőt még a tizenhetedik század első éveiben is dolgozott, és épp annyi ihletet merített francia és olasz forrásokból, mint a németalföldi fantasztikus díszítőminta-könyvekből, kivált

Vredeman de Vries 1565-ben és 1568-ban megjelent munkáiból.

Ezek a mintakönyvek summázzák Flandria és Hollandia legfigyelemreméltóbb hozzájárulását a manierizmus stílusához; új, szalag- vagy veretdísz néven ismert kifejezési formája ez a díszítőművészetnek. Floris mértéktartóan alkalmazza az antwerpeni városházán. Éppen csak feltűnik a legfelső oromzaton az obeliszek, tekercsek, kariatida-pilaszterek között, mint a súlyos épület végső ékitménye, s az Észak középkori hagyományával tökéletesen megegyező motívum. Ám a kisebb városházakon, céhházakon, vásárcsarnokokon, és a németalföldi lakóházakon az efféle oromfal, a tizenhatodik és korai tizenhetedik századnak ez a vezérmotívuma telis-tele van zsúfolva veretdísszel. A provinciális díszítő-építé-

213 Stuttgart, Lusthaus, építette Georg Beer, 1580–1593.

A kép Merian metszete nyomán készült



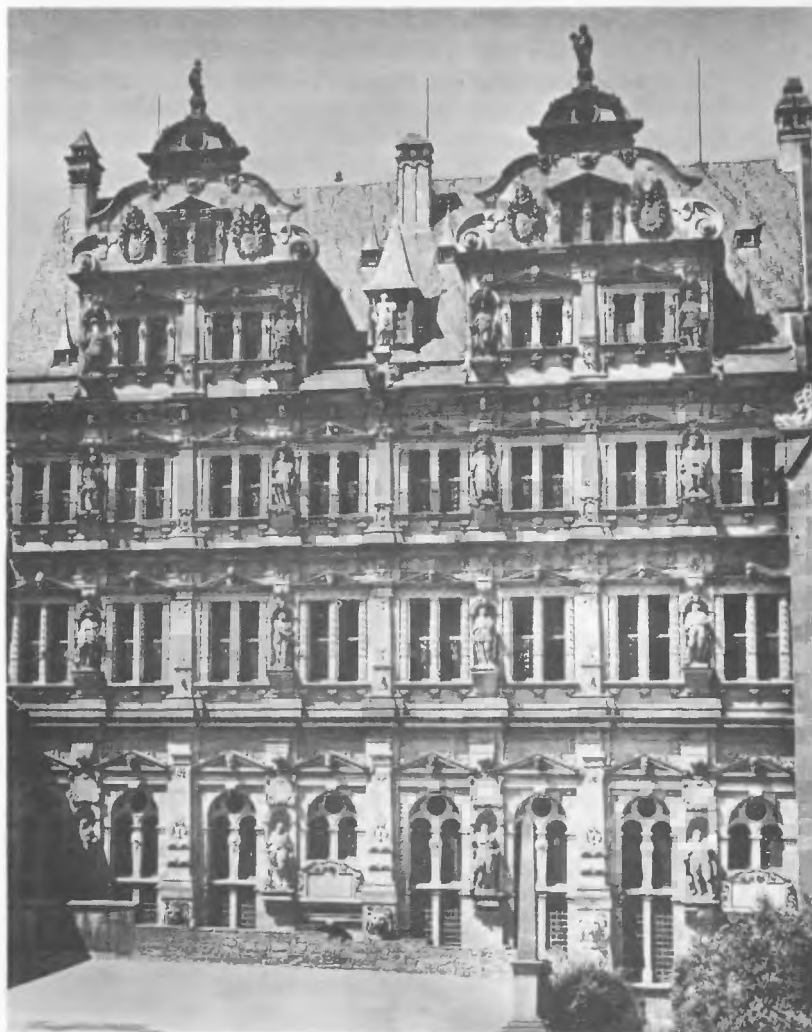
szek nem voltak hajlandók lemondani semmiféle túlzásról, amelyhez a tizenötödik század flamboyant stílusa szoktatta őket. És ahelyett, hogy *olla potridát* kotyvasztottak volna a gótikából meg a reneszánszból, mint a spanyolok a platereszk stílusban, kellőleg makacsok és fantáziadúsak voltak ahhoz, hogy maguk találjanak ki valamit. Mert bátran nevezhetjük találmánynak ezeket a formákat, még hogyha eredetük olyan manierista részletekre vezethető is vissza, mint a Palazzo Massimi felső ablakainak kerete, vagy Rosso Fiorentino fontainebleau-i keze munkája. Főleg kissé zömök, vaskos, hajlított bőrszíjnak látszó díszítés ez; olykor lapos, de többnyire háromdimenziós, amelyet naturalisztikus füzérekkel és kariatidákkal állítanak szembe. A veretdísz-stílus népszerűsége hamarosan áterjedt a szomszédos országokra is – persze nem Franciaországra, de Németországra csakúgy, mint Angliára.

Vredeman de Vries ösztönzésének legsajátosabb eredménye a strasbourg-i Wendel Dietterlin 1591-ben kiadott „Architectura” című könyve, amelynek rézmetszetei az északi manierista fantázia csúcspontját jelentik. Dietterlin befolyása 1600 táján erősen elterjedt, ezt mutatja például a nürnbergi Pellerhaus és a bückeburgi kastély belső kialakítása vagy északon a brémai Essighaus homlokzata. A korabeli kastélyépítészetben nem ilyen egyszerű a helyzet. Az udvari kultúra nemzetközi jellege miatt különféle hatások keveredtek. A heidelbergi kastély Ottheinrichsbauján rendkívül elegánsan fonódnak össze a francia és észak-itáliai motívumok (1556–1559). Stuttgartban az egykori Lusthaus (Georg Beer műve, 1580–1593) a prágai Belvedere nyers utánérzése. Ünnepelesen pompás kialakítása ellenére nyugtalan, mondhatni gyámoltalan benyomást kelt. A heidelbergi kastély Johannes Schoch által 1601–1604-ig épített Friedrichsbauja már szinte barokkosan nehézkes és nyugtalan.

Hogy megértsük az angol Erzsébet-kori és Stuart építészetet, ismernünk kell a három imént említett forrást. Ezek: az itáliai reneszánsz, a Loire menti kastélyok francia stílusa és a flandriai veretdísz-étképmények. Erzsébet királynő, Gresham és Burghley óta ez az élénk érdeklődés mindennemű idegen fejlődés iránt az esztétikai megfelelője Anglia új nemzetközi tájékozódásának. Ám azért ne feledjük, hogy milyen erős volt itt a függélyes stílus hagyománya, a festői, aszimmetrikus, kő-oromfalas udvarház osztott ablakaival és szélsőségesen tartózkodó ornamentikájával. Az 1530

és 1620 közötti angol építészet tehát összetett jelenség, amelyben francia és flamand elemek uralkodnak, míg az udvar közelében vagyunk, és angol hagyományok, mihamarabb távolodunk tőle. Sok ezek közül a származékos elem, akár az utánzás, akár a megőrzés

214 Heidelberg, kastély, Friedrichsbau, építette Johannes Schoch, 1601–1604



értelmében, de olykor-olykor új kifejezés is kifejlődik, amely éppoly eredeti és éppoly jellegzetesen nemzeti, mint Lescot Louvre-ja.

A Stamford környéki Burghley House William Cecilnek, Burghley lordjának, Erzsébet királynő bizalmas tanácsosának és barátjának műve. Hatalmas, mintegy 60×50 m alapterületű négyszög ez, belső udvarral. Az udvar legfontosabb jelensége egy háromszintes, tornyos, kiugró épületrész, amely 1585-ből való. Itt megint csak a francia diadalív-motívumot alkalmazzák, a páros oszlopok között jellegzetes francia fülkével. Három, szabályosan

215 Burghley House, Northamptonshire, az udvar középpavilonja, 1585



sorakozó oszloprendje van, de a harmadik szinten korinthuszi oszlopok között merőben oda nem illő, hosszában-széltében osztott, kiugró angol zárterkély terpeszkedik (mert angol ember nem lehet boldog zárterkély nélkül), fölötte pedig, a torony mellett, veretdisz darabkák és obeliszkek emelkednek – ez meg burjánzó flamand díszítés. Ezt a stílselemzést dokumentáció is igazolja. Tudjuk, hogy semmiféle modern értelemben vett építész nem felelős az épület egészéért. Lord Burghley maga nyilván jó néhány javaslattal élt, amit a terv meg is valósított. Burghley a jövő típusa: a műkedvelő építész. 1568-ban építészeti könyvet hozatott Párizsból, néhány év múlva, újabb levélben egy bizonyos francia szakmunkát kér. Másrészt azonban az is biztos, hogy Burghley építői Németalföldről származnak, hogy a munka egy részét már Antwerpenben elkészítették, és hajón szállították Angliába. Így könnyen megérthetjük mind a flamand, mind a francia motívumok jelenlétét. Már nehezebb megérteni, hogy vajon az idegen kifejezési módoknak ez a tetszőleges keverése az angol anyanyelvvel (a kéménysor például csupa páros toszkán dór oszlop, szabályos koronázó párkánnyal) miért nem látszik zavarosnak. Magyarázatul mindössze annyit mondhatunk talán, hogy Erzsébet Angliájában annyira túláradt a vitalitás, és oly buzgón igyekeztek mindent befogadni, ami kellőleg kalandos és látványos, sőt bizonyos esetekben modoros volt, hogy mindent meg tudtak emészteni, ami egy gyengébb kornak esetleg megfeküdte volna a gyomrát.

Ám amíg Burghley (és az 1580-as Wollaton Hall, valamint az 1605 körül és 1612 között épült Hatfield bejárati oldala) látványos és megragadó, az angol épületek valódi ereje kevésbé különleges tervekben rejlett. A félreismerhetetlenül Erzsébet-kori stílus legkorábbi megnyilvánulása a wiltshire-i Longleat, amelyet 1568-ban vagy korábban kezdtek építeni. Itt csak igen kevésbé feltűnő veretdiszt találunk, a legfelső mellvéden. Az épület a zömök szegletesség hatását kelti a szemlélőben. A tető lapos, a sok száz, széltében-hosszában sokosztású ablak szemöldökgerendája vízszintes, a zárterkélyek alig ugranak ki, oldaluk egyenes. Hardwick Hall esetében például, és talán még inkább Hatfield House kerti oldalán, ez az angol szögletesség és a hatalmas ablakfelületek uralkodó jellege olykor szinte modern, vagyis huszadik századbeli hatást kelt. Még gyakrabban fordul elő, hogy ezek a nagy ablakok, a függélyes stílushagyomány maradványai, a szokásos egysze-

rú angol háromszögű oromfallal párosulnak. Az ilyen típusú kisebb házak még most is olyan aszimmetrikusak, mint régen; a nagyobb házak legalább alaprajzuk tekintetében szimmetrikusak – C vagy E alakúak –, vagy még nagyobb együtteseknél, kerek udvar körül helyezkednek el. Longleat és Burghley igen sokban különbözik; William Cecil vagy Raleigh, Shakespeare vagy Spencer, és sok józan gondolkodású, célratörő, erőteljes alkatú üzletember kellett ahhoz, hogy kiformálja Erzsébet Angliáját. És mégis egyetlen Anglia ez, egy a szelleme, egy az építészeti stílusa, életteljes, virágzó, olykor öntelt, egészséges és jó kedélyű, persze olykor durva és néha ostoba is – de sosem elpuhult és sosem hisztérikus.

Jóformán elhanyagolhatónak látszik az angol építészetben 1500 és 1530 között végbement változás, ha ahhoz a szakadékhöz mérjük, amely a Burghley House (vagy az 1603–1616-os Audley End vagy Hatfield) típusú épületeket választja el Inigo Jones legnagyobb teljesítményeitől; amilyen a királyné greenwich-i háza

216 Longleat, Wiltshire, megkezdve 1568 körül



(Queen's House, tervezte 1616-ban, de csak közvetlenül a polgárháború kitörése előtt került tető alá) és a Whitehall-beli, 1619–1622-ből származó Banqueting House. Anglia csak most élte át azt, amit Franciaország már a tizenhatodik század dereka előtt; de sokkal megdöbbenőbb formában, mert Inigo Jones tökéletesen olasz jellegű, teljes épületeket plántált át Angliába, míg Les-cot, Delorme és Bullant meg a többiek Franciaországban csupán egyes vonásokat honosítottak meg, és – bizonyos mértékig – az új stílus szellemét.

Inigo Jones (1573–1652) valószínűleg festőként kezdte pályafutását. Harmincegy esztendősen korában felbukkan mint jelmez- és díszlettervezője egy *masque*-játéknak, amely az udvar akkori kedvelt szórakozása volt. Hamarosan a királyi család bevált színházi tervezője lett. E *masque*-okról számtalan rajz maradt fenn. Ragyogó munka valamennyi, a jelmezek abból a fantasztikus fajtából valók, amelyet a barokk kor az ókori történelemmel és a mitológiával azonosított, a díszletek csaknem mind klasszikus olasz stílusúak. Jones valószínűleg 1600 körül járhatott Itáliában, és minden bizonnyal jobban érdekelte a festészet és az építészeti dekoráció, mint maga a voltaképpeni építészet. Később azonban a walesi herceg megtette építészeti felügyelőjének; hasonló hivatalt kapott valamivel később a királynétól és 1613-ban a királytól. Újból Itáliába ment hát, ezt vázlatkönyveiből tudjuk, hogy komolyan tanulmányozza az olasz épületeket. Palladio volt a példaképe: fennmaradt egy Jones-jegyzetekkel ellátott Palladio-kiadás.

Habár semmit le nem másoltak, mégis nyilvánvaló a szoros stílusbeli kapcsolat a Queen's House – a greenwich-i zűrzavaros Tudor-palota szomszédságában épült, olasz értelemben vett villa – és Palladio Palazzo Chiericati között. És Jones egész munkásságában sem találunk pusztán utánzást. Palladiótól és a korai tizenhatodik század római építészeitől azt tanulta meg, hogy az épületet mint egészet tekintse, amelyet mindenestül – alaprajzában, homlokzatában – racionális szabályok szerint kell megkomponálni. A Queen's House azonban nem rendelkezik a római reneszánsz vagy barokk palota súlyával. Eredetileg még annyira sem volt tömör, mint Palladio vidéki épületei, nem volt ugyanis teljes tömb, mint most, hanem két négyszögből állt, amelyek a doveri főút két oldalán álltak, és egymással csupán híd kötötte össze őket az út fölött (a jelenlegi középső terem, az első emeleten) – különös, ha talán nem is egyedülálló kompozíció, amely igen hatásos térbeli



217 Greenwich, Queen's House, megkezdte Inigo Jones 1616-ban

megnyitottságot eredményez. Az alaprajz e szabadságával ellentétben, a szobák csoportosításában a legszigorúbb szimmetria uralkodik. Az Erzsébet-kori vidéki házaknál már életbe lépett az az elv, hogy a homlokzaton lehetőleg szimmetria uralkodjék. Az ember még vakablakokkal és egyéb fortélyokkal is találkozik, amelyek azt a szimmetriát akarják kierőszakolni az épület külsején, amelyet belül nem sikerült elérni. 1610 körül ugyanis még ritka volt a tökéletesen szimmetrikus alaprajz, habár az ez irányú törekvés nyilvánvaló. Ennyiben Inigo Jones logikus követője a Stuart-kornak. Ám a Jones-féle homlokzatok méltóságteljes egyszerűsége erős ellentétben van a Stuart-kor eleveenségével, amelyet különféle méretű ablakok, kerek és sokszögű zárterkélyek, tetőablakok, oromfalak, meredek tetők alkalmazásával értek el. A Queen's House középső része a loggiával kissé előre ugrik: a falfelületnek ez az egyetlen mozgása. A földszint rusztikázott, az emelet sima. A homlokzatot mellvéd emeli ki az ég háteréből. Gondosan ügyeltek az ablakok arányára. Sehol sincsen díszítés, csak az emeleti ablakok fölött vannak finom tagolású párkányok.

Inigo Jonesnak ez elve volt. 1641. január 20-án így írt: „Mind den külső díszítés egyszerű legyen s a szabályok szerinti arányú, férfias és tömör.” Ennél jobban nem is lehetne jellemezni a

Queen's House-t. És Jones tudta, ha így épít, nemcsak a korabeli Anglia eszményével száll szembe, de a korabeli Rómával is, azaz a barokkal. „Mindezen többértű díszítésnek — teszi hozzá —, amely a tervezőknek nagy bőségéből következik, s amelyet Michill Angell és követői honosítottak meg, hitem szerint a komoly építészetben helye nincs.” Ám azért nem vetette el teljes egészében a díszítést. A Queen's House belsejében is látjuk, a Wilton House úgynevezett kettős-kocka termében — a tér hossza egyenlő a magasság, ill. a szélesség kétszeresével — pedig egyenesen túlteng. Ám még ott sem kelti a zsúfoltság látszatát. Jones koszorúi, füzerei, virágai, gyümölcsei — megannyi tömör ékítmény. Tisztán metszett falmezőkbe illeszkednek, sosem burjánzanak túl a szoba szerkezeti osztásain. Jones tudatában volt az egyszerű külső és a dúsan díszített belső közötti ellentétnek. Így írt erről: „Külsejében a bölcs nyilvános helyen komolyan viselkedik, ám bensejében lánggra gyúl a képzelet, s olykor szabadosan előtör, mint maga a természet is olykor túlkapásokra ragadtatja magát”, és ugyanezt a tulajdonságot kéri számon a jó épülettől is. Megfigyelésének személyes természete megint csak elképzelhetetlen az Erzsébet-kori vagy Stuart-kori Anglia építészeinél. Mert Inigo Jones az első modern értelemben vett angol építész. Angliában elérte azt, amit Itáliában az olasz építőművészek a reneszánsz kezdetén. És amennyire érdekel bennünket Alberti és Leonardo személyisége, ugyanolyan fájdalmas az a tudat, hogy Inigo Jonest, az embert, alig ismerjük.

Jones egyéb munkái — és mindazok, amelyeket több-kevesebb biztonsággal neki tulajdonítanak — közül még kettőt említünk csupán. Az egyik a Lincoln's Inn Fields-i Lindsay House, amely rusztikázott földszintjével és fölötte a párkányzatot és a koronázó mellvédet tartó óriás pilaszterekkel prototípusa a reprezentatív angol városi háznak, a bath-i Royal Crescentig és Nash Regent's Park-beli teraszos házaig. A másik a Covent Garden együttese: magas házak, mind méltóságteljes és díszítetlen, a földszinten nyitott galériával, amelyet Jones egy livornói *piazza*-ról vett (Evelyn és Pepys idejében a Covent Garden *Piazza* néven is volt ismeretes), mert ez az első szabályosan megtervezett londoni tér. Nyugati oldalának középpontja a kis Szent Pál-templom, alacsony, igen komoly és antik oszlopos előcsarnokával — a templom tervét tizenhatodik századbeli olasz építészeti könyvek ihlették —, amely északon a legkorábbi, szabadon álló oszlopokat alkalmazó klasszikus oszlopcsarnok.

Ehelyütt, ha röviden is, meg kell említenünk egy templomot. Vagy száz esztendeje jóformán abbamaradt Angliában a templomok építése. Franciaországban pedig, noha ott szép számmal épültek érdekes templomok a tizenhatodik században, furcsa elegyei a gótikus eszme és a déli részletképzés arányvariációinak (például a St Eustache és a St Étienne-du-Mont, mindkettő Párizsban), ám ezek történetileg nem tartoznak a legfontosabb munkák közé. Ugyanez áll bizonyos vonatkozásban a tizenhetedik századra is, legalábbis a kezdetére. Párizs most átvette a Gesù homlokzat megoldását és belsejét (l. 226–229. o.); ez a megoldás minden másnál népszerűbb lett 1600 és 1750 között (Jezsuita novicius templom, megkezdve 1612-ben, már nem áll; St Gervais, homlokzat, építette de Brosse 1616-ban (l. alább) vagy Clément Métezeau; a Feuillantinus szerzetesek François Mansart által 1624-ben (?) megkezdett temploma; a Martellange és Derand által 1634-ben megkezdett St Paul–St Louis).

A Vignolán alapuló francia és a Palladión alapuló angol fejlődés közötti párhuzamot nem kell különösebben hangsúlyoznunk. Rése volt az észak-európai, tizenhetedik század eleji általános tendenciának. Németországban pontosan ez időben építette Elias Holl (1573–1646) a Palladio-stílusú augsburgi városházát (1610–1620). Palotaépítészet terén pedig Franciaországban Salomon de Brosse (kb. 1550/60–1626) Medici Mária felkérésére az 1615-ben megkezdett Luxembourg-palota nagyszabású tervébe bele dolgozta a firenzei Pitti-palota manierista részeinek motívumait. A Luxembourg terve másrészt hagyományosan francia, Anettípusú, három épületszárnyal az udvar körül, a bejárati oldalon a negyedik helyett pedig kerítésfallal. Még nyilvánvalóbb a párhuzam az augsburgi városháza klasszicizmusa és de Brosse utolsó nagyszabású munkája, az 1618-ban megkezdett rennes-i bírósági palota meglepő klasszicizmusa között. Itt a földszint rusztikázott, a felső szintet pilaszterek és kettős pilaszterek tagolják nagyvonalú, nyugalmas ritmusban, és a meredek francia tetőt nem törik meg kiemelt pavilonok. Az együttes tökéletesen francia; méltó előkészület a tizenhetedik század francia építészetének klasszikus szakaszára.

A Delorme és a korai tizenhetedik század közti szakasz azonban még beszédesebb módon készül a klasszikus korszakra, a lendületes főtengelyre fűzött tervek kidolgozásával. Már 1520-ban Chambord-ban láttunk ilyenfajta törekvést, ahol ez a középkori



218 München, Szt. Mihály-templom, építette Wolfgang Müller és Friedrich Sustis,
1582–1597



219 Augsburg, a városháza hátsó homlokzata, építette Eliás Holl, 1610–20

kastélyok szimmetriájának az itáliai reneszánsz paloták szimmetriájával való egyesítéséből származott. Európai viszonylatban a most tárgyalt szakasz építészetének kulcsa a Tuileriák, ahogyan 1564-ben Delorme megtervezte, Medici Katalin felkérésére. Nyilvánvalóan az Escorial járt Delorme eszében, ez a 200 m hosszú, négy nagy udvarral ellátott épület, s a Tuileriákat 244 méteresre tervezte, öt nagy udvarral. Valamivel később, IX. Károly idején, Jacques Androuet Ducerceau (kb. 1510–1585), akit eddig még csak mint építészeti író-t említettünk, még nagyobb szabású tervet készített. A normandiai Charleval hatalmas négyzet lett volna, négyzetes belső udvarral, elől *cour d'honneur*rel, a bal és jobb oldalon két udvaros mellékszárnyal. Tervezett mérete 305 × 305 m volt, sokkal nagyobb, mint az Escorial. Charlevalból igen kevés épült meg.³³ Ilyen tervek-ből merítette ihletét I. Károly és II. Károly a gigantikus Whitehall palotához, melynek eszméjét először Inigo Jones vetette papírra, majd pontosan ugyanolyan itáliai stílusban tanítványa, John Webb.

1650 vagy 1660 előtt azonban Jones és Webb jóformán maguk követtek csak efféle déli eszményeket. Anglia népszerű stílusa a Stuart-kor után, sőt azzal párhuzamosan egyfajta igénytelen holland irányzat, hajlított és timpanonos oromfalakkal (Kew Palace stb.). Ennek franciaországi megfelelője a IV. Henrik-stílus, amely még a tizenhetedik század harmincas éveiben is tovább él; téglapületek, kő sarokkiképzéssel és ablakkeretekkel, vidám, kissé kemény, de vonzóan otthonos modorban, amelynek legjobb illusztrációi a párizsi Place des Vosges (1605–1612), XIII. Lajos eredeti kis versailles-i kastélya (1624), az olyan kastélyok, mint Balleroi (kb. 1626 stb.) és Beaumesnil (1633 stb.), mindkettő Normandiában, és Richelieu 1631-ben alapított és palotájával együtt Lemercier (kb. 1585–1654) által tervezett kis Richelieu-városa. (A már régóta lerombolt palotát a Luxembourg-palota mintájára építették, befejezése időpontjában tehát már konzervatívnak számított.)

A nagyszabású francia építészetben ugyanis Richelieu és még inkább Mazarin korszakát újabb, nagyarányú olasz hatás jellemzi – ez pedig most már barokk hatást jelent –, valamint az a mód, ahogyan ezek a néhány vezető építész keze alatt a klasszikus francia stílussá alakultak, amely építészeti megfelelője Poussin festészetének, Corneille drámáinak és Descartes filozófiájának. Angliá-

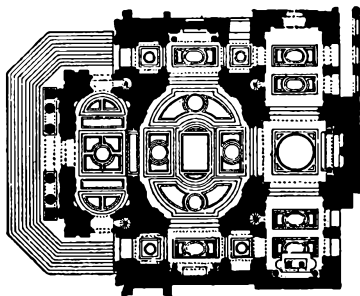


220 Blois, a kastély Orléans-szárnya, megkezdte François Mansart 1635-ben

ban nincs megfelelője ennek a szakasznak, noha 1660-tól kezdve megint nyilvánvaló a párhuzam, ha egészen más nemzeti jellegzetességekkel is.

François Mansart (1598–1664) az első nagy alakja ennek a korszaknak, Louis Levau (1612–1670) a második. Mansart két *magnum opus*a 1635 és 1650 között épült: Blois Orléans-szárnya és Maisons Lafitte kis kastélya. A blois-i *cour d'honneur* különösen mesteri műve a kulturált tartózkodásnak; elegáns, meglehetősen hűvös, de korántsem pedánsan korrekt, kétszintes diadalívével és fölötté a feltűnően eredeti kis félköríves második emeleti oromzattal. A kapcsolat a korábbi, Lescot-féle korszakkal éppoly szembevetű, mint amennyire előremutat az elegáns rokokó *hôtel* felé, kivált az ívelő kolonnád kelti az elegáns rokokó érzetét. A saroktörés lágy átívelése kiváló és egyben igen franciás megoldás. Hasonló belső térhatást értek el Maisons Lafitte-ben a szárnyépületek ovális szobáiban. Ez új volt Franciaországban, ezt az

itáliai motívumot valószínűleg Mansart és Levau honosította meg. Olasz alkalmazásáról eleget szoltunk már templomok és paloták (Palazzo Barberini) esetében. Franciaországban legjelesebb előfordulása a hatalmas, igen olasz és igen barokk palotaterveknél található; amelyeket Antoine Lepautre (1621–1691) tett közzé 1652-ben, *Desseins de plusieurs palais* (Palotatervek) c. munkájában – Puget szobrászatának megfelelője –: Louis Levau templománál a Collège des Quatre Nations-ban (most Institut de France) 1661-ből, és 1657-ben megkezdett vaux-le-vicomte-i kastélyánál. A Collège des Quatre Nations temploma tágabb értelemben görög kereszt, de a szárak és a szárak közötti sarkok alaprajza meglehetősen szabadságot mutat, és egymástól erősen eltérő. A templom uralkodó vonása az ovális középpont, kupolával és hasonló alakú előcsarnokkal. A külső kompozícióban a kiugró sarokpavilonokat hajlított szárnyak kötik a középső templomtesthez. Annak a templomnak is ovális a középpontja, legalábbis hatásában, amelyet vagy huszonöt esztendővel korábban kezdett építeni Lemerrier, Richelieu bíboros számára, a Sorbonne részeként. Itt 1635–1642-ben a görög keresztet kör alaprajzú középtér járul, de a kereszt egyik tengelyére lényegesen nagyobb hangsúly esik, mint a másikra. Ezekben az alaprajzokban épp annyi a térbeli fantázia, mint a korabeli Itáliában, noha részleteikben hűvösnek és tartózkodónak tűnnek a római barokkhoz viszonyítva. A Sorbonne temploma amiatt is emlékezetes, mert messze a legfeltűnőbb egy csoport kupolás templom között, amelyek olasz mintára hirtelen felbukkannak Párizsban.³⁴ Mansart 1645-ben kezdte építeni a még feltűnőbb Val de Grâce-t. Hamarosan Lemerrier lépett a nyomába, és a kupola végül csak 1660 körül készült el, nem sokkal Levau Collège des Quatre Nations-beli kupolája előtt.



221 Párizs, a Collège des Quatre Nations temploma, megkezdte Louis Levau, 1661





222 Párizs, Collège des Quatre Nations (Institut de France), megkezdte Louis Leveau 1661-ben. Israel Sylvestre 1670-ben készült metszete nyomán

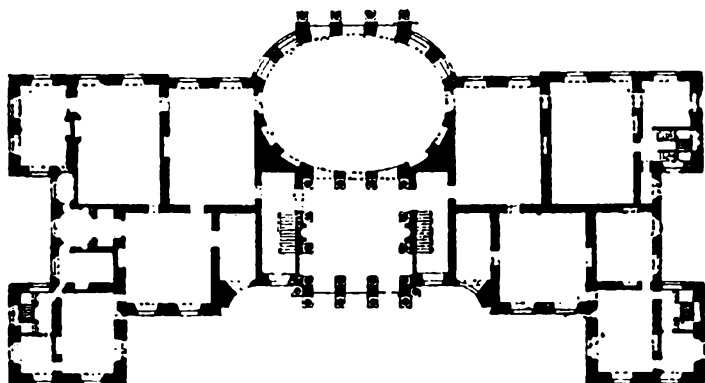
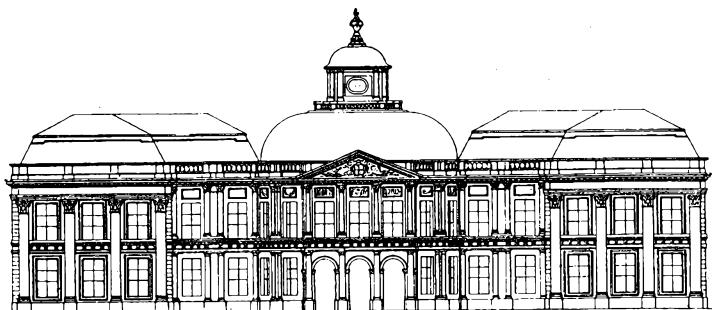
Leveau világi mesterműve, Vaux-le-Vicomte, sok tekintetben a tizenhetedik század derekának legfontosabb francia épülete. Leveau kezdte építeni Colbert elődje, Fouquet számára. Az épület hatalmas kert övezi; a nagy Le Nôtre első kísérlete volt ez a terv, amely megelőzte Versailles hatalmas, látványos parkját. Lebrun, XIV. Lajos *premier peintre*-je szintén Vaux-ban dolgozott Versailles előtt.

Magában a házban (mint előtte Maisons-ban és másokban) feladták a hagyományos Luxembourg-alaprajzot, helyette a Pallazzo Barberiniét alkalmazták, lényegesen rövidebb kiugró szárnyakkal, a középső pavilont pedig kupolás, ovális díszterem foglalja el, megint csak a Barberini-palota mintájára. A szárnyakon a tető még mindig a jellegzetes tizenhatodik és korai tizenhetedik századbeli magas francia tető, de karcsú korinthuszi pilaszterek jelennek meg mindkét szintet átfogó óriás oszloprendként. Az óriás oszloprend nem volt újdonság Franciaországban. Már Écouenban is találkoztunk ilyennel 1555-ben, Charlevalban 1573-

ban, az Hôtel Lamoignonnál 1584-ben és így tovább. Inigo Jones is használt ilyet, Palladio mintájára. De ahogy Vaux-ban megjelennek (és Levau Collège des Quatre Nations-jánál), karcsúbbak, elegánsabbak, és érdekes módon emlékeztetnek arra a típusra, amelyet Hollandiában alkalmaztak körülbelül 1630-tól.

Hollandia épp az idő tájt szerezte meg a vezető szerepet a nyugati kereskedelemben, és igen irigyelték és sokban utánozták Colbert és az angolok is. Hollandia élen járt a tudományban is, és több zseniális művésszel dicsekedhetett, mint nemzeti létének bármely más szakaszában. Építészetben a fejlődés a vidám, derűs 1600-as stílustól, egy időben IV. Henrik és a Stuartok stílusával, új klasszicizmus felé haladt, párhuzamosan Mansart-éval Franciaországban, Inigo Joneséval Angliában. A legnagyobb holland

223 Vaux-le-Vicomte, megkezdte Louis Levau 1657-ben. Homlokzat és alaprajz



építész Jacob van Campen volt (1595–1657), első klasszikus műve a Coymans-ház az amsterdami Keizersgracht, körülbelül 1626-ból. Ezt követte a Constantyn Huygens részére épült ház. Huygens diplomata volt, Rubens barátja, a híres tudós atyja. Ezután épült nassau-siegen-i János Móric részére a Maurits-huis, mindkét ház Hágában, az előbbi 1634–1635-ben, az utóbbi körülbelül 1633–1636-ban. Huygens egy Rubensnek szóló levelében azt írja a házról, hogy abban „l'Architecture ancienne” (a régi építészet) ébred új életre.³⁵ Mi nem neveznénk antiknak sem ennek a háznak, sem a Mauritshuisnak stílusát, de habozás nélkül merjük klasszikusnak minősíteni.

A Mauritshuisnak szabályos oromzata van, szabályos óriás

224 Hága, Mauritshuis, Jacob van Campen, 1633–1635



pilasztereken, és oldalain is óriás pilaszterek sorakoznak. Ebben minden bizonnyal inspirálta Franciaországot, kivált Vaux-t, de hercegi rezidenciához mértén szerény mérete, hivalkodás mentes, egyszerű téglafalai és az egészre jellemző szolid kényelem nagyon is jellegzetes holland tulajdonság; s egészen más, mint bármi a korabeli Franciaországban.³⁶

Anglia viszont rokonszenvvel fogadta ezeket az északnyugatias holland jellegzetességeket. A szigetország építészetét 1660 után is erősen befolyásolta Van Campen, Post és Vingboons építésze, valamint az utóbbi metszeteinek 1648-as, 1674-es és 1688-as kiadásai. Persze sem az építészek, sem a művészet pártolói és érői, de kivált a Stuart-udvar nem hunyhatták be szemüket Colbert és XIV. Lajos Párizsának ragyogása és valóságos teljesítményei előtt. Egyik oldalon állt a kereskedelmi siker, a másikon az abszolút monarchia nagysága. Ezért a reprezentatív építészet inkább a párizsi irányzattal volt rokon, a magánépítkezés a holland irányzattal. Sir Christopher Wren munkásságában pedig mindkét forrás inspirációja kimutatható. Valószínűleg igen gondosan tanulmányozta a holland építészet metszetkiadványait, Párizsba pedig elutazott, amikor életének hivatását épületek tervezésében és kivitelezésük felügyeletében találta meg. Mert Wren (1632–1723) – és ez megint reneszánsz és barokk vonás – nem volt tanult építész, sem kőműves. És nem volt festő, szobrász vagy mérnök sem. Ő új típust képvisel, amilyenrel ebben a könyvben még nem találkoztunk.

Wren atyja Windsor dékánja volt, atyai nagybátyja pedig Ely püspöke. Wren a Westminster Schoolban végezte iskoláit, majd tizenöt esztendősen a sebésziskolában lett anatómiai segéddemonstrátor. Ezután került Oxfordba egyetemre. A tudomány érdekelte leginkább, abban a különös, vegyes és zavaros értelemben, ahogyan a tizenhetedik század derekán a tudományt értelmezték. Egyetemi éveit során ötvenhárom találmányát, elméletét, felfedezését és technikai újítását jegyezték be mint „csodálatos ifjú” művét, ahogyan John Evelyn nevezte Wrent. Néhányuk ma már jelentéktelennek tűnik, mások azonban a csillagászat, fizika és mérnöki tudomány központi problémáira találnak rá. Wrent 1657-ben Londonban, 1661-ben Oxfordban nevezték ki a csillagászat professzorává. Ez volt az a pillanat, amikor egész Európában előtérbe került a kísérleti természettudomány. Párizsban megalapították a Királyi Tudományos Akadémiát. Lon-

donban már előzőleg megkezdte ténykedését a Királyi Társaság (Royal Society). Wren egyike volt alapítóinak, és legbecsültebb tagjai közé tartozott. Newton szerint Wren, Huygens és Wallis koruk legkiválóbb geometerei – „huius aetatis geometrarum facile principes”. Wren legjelentősebb tudományos munkája a cikloidokról íródott, a barométerről és Pascal problémájáról. Londoni székfoglalójában próféta látomásban tárta fel, hogy a csillagködök a mi világunkon kívüli világok égboltjai. 1664-ben Wren illusztrálta Willis *Anatomy of the Brain*-jét (Az agy anatómiája). 1663-ban a Királyi Társaságnak bemutatta az Oxfordi Egyetem felkérésére tervezett épület, a Sheldon Színház makettjét. Az épület 1669-ben készült el. Teteje ötletes mérnöki megoldású faszerkezet, építészeti szempontból azonban esetlen; szemmel láthatólag olyan ember műve, akinek csekély a tervezői gyakorlata. Ugyanezt mondhatjuk Wren második művéről, az 1663–1666-ban épített cambridge-i Pembroke-kápolnáról. Az építészet terén való korábbi jártasságára utal II. Károly kérése, hogy Wren készítse el Tangier erődtítményét. Így tehát Wren szellemi fejlődésében párhuzamosan halad az építészet, a mérnöki tudomány, a fizika és a matematika. Talán az 1666-os londoni tűzvész váltotta ki elhatározását, hogy az építészetre specializálódik. Wren a város újjáépítésére alakult Királyi Bizottság tagjává választották, és hamarosan őt bízták meg sok újonnan építendő templom tervezésével is, többek között a Szent Pál-székesegyházéval. 1669-ben a király főépítésszé nevezte ki. Egyetlen jelentős külföldi útja nem Itáliába, hanem Párizsba vitte. Ez igen fontos tény. Inigo Jones vándorévei során Párizs még nemigen volt más, mint afféle stáció a Rómába vezető úton. Wren pedig egy levelében így ír Párizsról: „Manapság Európában talán ez az építészet legjobb iskolája”. Annyi bizonyos, hogy a legfontosabb volt. Wren párizsi tartózkodása alatt XIV. Lajos, aki újjá akarta építtetni a Louvre keleti részeit, meghívta Berninit Párizsba, és felkérte, hogy készítsen terveket. Ez meg is történt, de alighogy a nagy ember újból hátat fordított Párizsnak, a terveket már el is vetették. A Bernini-féle terv hatalmas római mintájú négyszögletes tömb volt, a külső és az udvari homlokzaton szabadon álló óriás oszloprendekkel, valamint erőteljes zárópárkánnyal, amelyet mellvéd koronáz – a tervet egyébként Wren mindössze néhány percig tanulmányozhatta. Helyette végül a híres kolonnádos keleti homlokzat épült meg, amelyet Claude Perrault (1613–1688) tervezett 1665-ben.

Perrault választása igen jellegzetes. Amatőr volt, és kitűnő orvos. Fivére jogász volt, udvari ember, s 1664-ben megtették a királyi építkezések főfelügyelőjévé, később pedig középszerű poémát írt *Le Siècle de Louis le Grand* (A nagy Lajos király százada) címmel. A francia irodalomtörténet jobbra csak mint a *Querelle des Anciens et des Modernes* (Antikok és modernnek vitája) egyik vezéralakját emlegeti. Boileau az antik irodalom mellett tört lándzsát, Perrault a kortársi stílus bajnoka volt – ami persze voltaképpen nem jelentett mást, mint bizonyos szabadságot a régiek szabályainak alkalmazásában.

Claude Perrault Louvre-homlokzata sok tekintetben haladást jelent Mansart-ral és Levau-val összehasonlítva. A változást jelképezi Mazarintól Colbert-ig, XIV. Lajos uralkodásának korai korszakától az érett Napkirályig. Fegyelmezett megjelenésének két fontos motívumához hozzájárult az, hogy Perrault ismerte Bernini tervét. Bernini – csakúgy, mint Perrault – lapos, mellvédés tetőket tervez, és Bernini csakúgy, mint Perrault, homlok-

225 Párizs, a Louvre keleti homlokzata, tervezte Claude Perrault 1665-ben



zatain nem alkalmaz különösebben kiugró vagy bemélyedő szárnyakat. Mindkét vonás új volt Franciaországban. Más tekintetben persze Perrault tökéletesen nemzeti szellemben alkotott. Francia – ha igen eredeti is, és oly kevésbé akadémikus, hogy ezért kevésbé kalandvágyó kortársai meg sem bocsátottak neki – a főemelet karcsú, páros óriás oszlopsora, a magas, sima, pódiumszerű földszint fölött. Franciások a szegmens-íves ablakok is, és franciák (Lescot egyenes ági leszármazottai) az ovális pajzsok a csüngő füzérekkel.

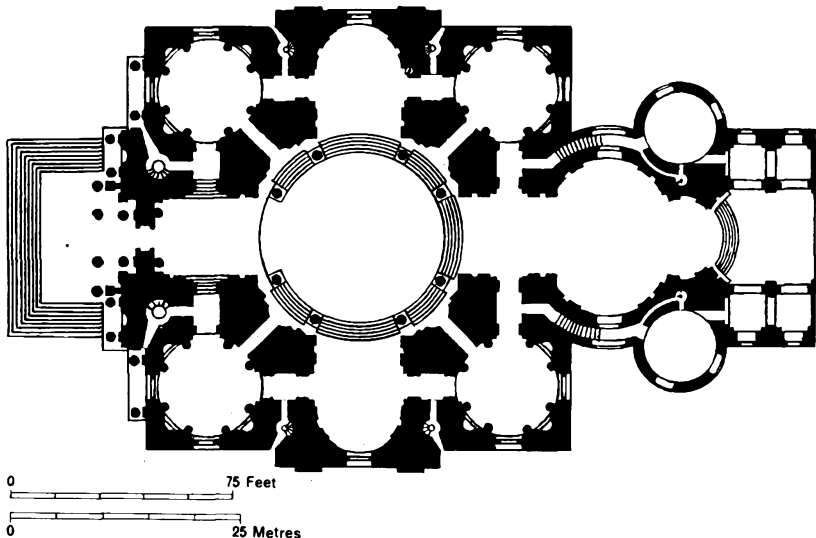
Az egész épület nagystilű, mégis olyan kimért eleganciájú, amit a tizenhetedik század Blois és Maisons ellenére sem ért el eddig, és amelyet XIV. Lajos későbbi éveinek építészei sem tudtak felülmúlni. Perrault tökéletes summázatát adja a különböző, sokszor látszólag ellentmondó tendenciáknak XIV. Lajos *siècle*-jében, a késői Poussin, Corneille és Boileau komolyságának és *raison*-jának, Racine fojtott tüzeinek, Molière tiszta kecsességének és Colbert hatalmas szervező képességének.

E stílus kellő értékeléséhez emlékeznünk kell arra a légkörre, amelyben kifejlődött, a tizenhatodik század protestáns–katolikus harcaira, IV. Henrik elhatározására, hogy visszatér a római egyházba, hiszen „Párizs megér egy misét”, azután a vallási közömbösség terjedésére, míg mindenhatóvá nem lett Richelieu bíboros és a kapucinus Joseph atya politikájában, aki harcolt a protestánsok ellen Franciaországban, de kedvezett nekik külföldön, mindkét esetben kizárólag a nemzet javát tartva szem előtt. Mert gondolataiknak és becsvágyuknak Franciaország volt a középpontja, egy erős és virágzó Franciaország, amelyet pedig csak úgy lehet megteremteni, ha előbb szigorúan centralizált államapparátust építenek ki. Az állam hatalmának egyetlen látható jelképe pedig a király személye. Aki tehát a nemzeti politika híve volt, az abszolutizmust tartotta a kormányzat megfelelő formájának. Richelieu készítette tehát elő a talajt az abszolutizmus számára, Mazarin követte, majd Colbert, ez a fáradhatatlan, tehetséges és makacs polgár, rendszert alkotott belőle. Ez ideig példátlan alaposággal szervezte meg Franciaországot; merkantilizmust vezetett be az iparban és a kereskedelemben, királyi műhelyeket, királyi kereskedelmi társaságokat alapított, szigorúan ellenőrizte az utakat, a csatornákat, az erdőtelepítést – szigorúan ellenőrzött mindent.

A művészet és az építészet szerves része volt e rendszernek. A festészet, a szobrászat és az alkalmazott művészetek virágzó is-

kolája kedvezett az exportnak, és ugyanakkor öregbítette az udvar dicsőségét. Az építészet hasznos foglalkozás: munkaalkalmat teremt, s egyben a király és az állam nagyságát is hirdeti. Hanem a szabadosságnak nincs helye: a stílust a herceg és minisztere szabja meg. Akadémiák alakultak tehát, egy a festészetnek és szobrászatnak, a másik az építészetnek, elsőül a modern típusú akadémiák közt. Mindkettő nevelési célokat szolgált, de egyben a társadalmi helyzet biztosítását is, méghozzá sohasem látott erőteljes formában. És amikor a művész elvégezte ezt az iskolát, és elnyerte minősítését, királyi szobrász lett vagy királyi építész, mind közelebb s közelebb került az udvarhoz, ehhez mérten részesült megbecsülésben és javadalmazásban – mindezek fejében viszont egyre jobban függött Lajos és Colbert akaratától. Párizsban ez időben vált az építészet a közszolgálat részévé. Már a tizenharmadik századtól fogva volt a francia és angol uralkodóknak királyi építőmesterük, ezek azonban iparosok voltak, nem köztisztviselők. Azonkívül sosem határozták meg pontosan a különféle felügyelők, inspektorok és mások hatáskörét. Michelangelo a pápai épületek főfelügyelője volt; senki sem tekintette azonban az efféle megbízatást szabályszerű munkaviszonynak. Most kifejlődött az építészeti hivatal, a rajztábla melletti és az építkezéseken való kiképzés rendszere.

Jules Hardouin-Mansart (1646–1708) kiváló típusa a hivatalos francia építésznek. Megbízható, gyors, alkalmazkodó. 1675–1706 között épített művében, a St Louis des Invalides kápolnájában, mint Perrault, ő is elérte a nagyság és elegancia sajátos hatását, amely Franciaországon kívül sehol máshol nem lelhető fel. A kompozíciót mind belsőleg, mind külsőleg Lemercier Sorbonne-ja és Leveau Collège des Quatre Nations-ja javított kiadásának szánta. A belső, az ovális szentély kivételével, akadémikusabban kiegyensúlyozott, azaz térbeli arányaiban kevésbé dinamikus, mint Hardouin-Mansart elődeinek munkái. A kupolát azonban úgy konstruálta meg, hogy ha a szemlélő felnevez, a belső kupola széles nyílásán át a második kupola festett felületét látja, amelyet rejtett ablakok világítanak meg – tökéletesen barokk térbeli effektus. Ha a homlokzatot vesszük szemügyre, ugyancsak barokk sajátságokra bukkanunk, az egymás felett álló oszloprendek, a látszólag szabályos portikusz ellenére. Az oszlopok szabad ritmikus tagolása (Perrault-tól kölcsönzött motívum) különösen figyelemre méltó, valamint az alaprajzon a fokozatos haladás a középpont felé – a falaktól



226 Párizs, Dôme des Invalides, építette Jules Hardouin-Mansart, 1675–1706

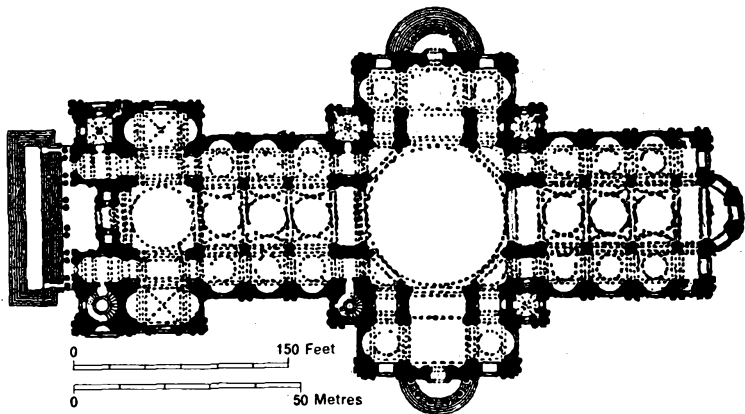
kiindulva az első lépés: a szárnyakon levő oszlopokig; a második: a portikusz oldalainak oszlopaiig; a harmadik pedig a négy középső oszlopig. Nem csupán a görögök – Palladio, sőt Vignola is erősen helytelenítette volna.

Sir Christopher Wren azonban nem. 1675–1710-es Szent Pál-székesegyháza, noha látszólag a klasszicizmus műve, valójában éppolyan vegyüléke klasszikusnak és barokknak, mint az Invalidusok Dómja. A Szent Pál kupolája, a világ egyik legtökéletesebbje, valóban klasszikus. Körvonala nyugalmasabb, mint Michelangelo vagy Hardouin-Mansart kupoláié. A díszítés, a dob körül oszlopsorral, ugyancsak jellegzetesen eltér mind a Szent Péter kiugró oszlopcsoportjaitól és megtört párkányzatától, mind az Invalidusok meglepően lakóház jellegű, szegíniens-íves ablakaitól, és karcsú, kecses, ablakos laternájától. Ám ha közelebbről szemléljük, a szakaszok váltakozása is a klasszikusnak aligha nevezhető változatosság képét kelti: hol oszlopok szegélyeznek fülkéket, hol oszlopok állnak fülkék előtt. A laterna is legalább annyira bizarr, mint a Mansart-é. Ami pedig a Szent Pál 1685-ben megkezdett homlokzatát illeti, páros oszlopaival – mely motívumot Wren, csakúgy, mint Hardouin-Mansart, Perrault Louvre-homlokzatától kölcsönözte – és a két fantasztikus szélső torony (1700 utáni terv)



227 Párizs, Dôme des Invalides, építette Jules Hardouin-Mansart, 1675–1706

határozottan barokk kompozíció. Az oldalsó homlokzatok hatása világias – palotaszerű – jellegük ellenére is drámai. Az ablakok még álperspektivikus fölkékkal is keretezettek, mint a S. Carlo és a Palazzo Barberini típusú épületeknél láttuk. Bent éles ellentét mutatkozik az egyes részletek világos nyugalma és az egésznek térbeli



228 London, Szt. Pál-székesegyház, építette Sir Christopher Wren, 1675–1710

dinamikája között. A kupola olyan széles, mint a főhajó és a mellékhajók együttvéve – ezt a motívumot Wren talán Elyből vette, vagy metszetekről, amelyek olyan itáliai épületeket ábrázoltak, mint a paviai székesegyház. Az egész kompozíciónak ragyogást és meglepő hatást kölcsönöz. Az átlósan elhelyezett pillérekbe óriási fülkéket mélyesztett, a mellékhajók falának és a kórusfalnak ugyancsak fülkék kölcsönöznek hullámszó hatást. Ugyanezt a célt szolgálják a kórus és a főhajó dogaboltozataiba és lapos kupoláiba vágott ablaknyílások. Wren templomainak és palotáinak stílusa kétségtelenül klasszikus, de ez a klasszicizmusnak barokk válfaja. Ezt különösen tisztán láthatjuk olyan templomokon, mint a zseniálisan összetett formájú St. Stephen Walbrook (1672–1677).

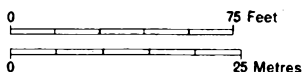
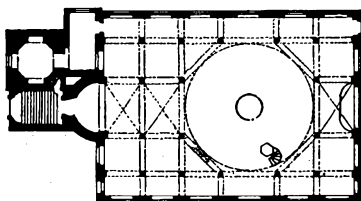
Alaprajzát elemezni majdnem olyan nehéz, mint a Vierzehnheiligenét. Összhatása mégis hűvösen világos. Kívül egyszerű négyszög; éppúgy titkolja a benti meglepetést, mint a Vierzehnheiligen. Belül a középpont tágas, finoman emelkedő körmetszetű kupola (fából és gipszből), amely nyolc íven nyugszik – ezeket mindössze tizenkét karcsú oszlop támasztja alá. A technikai teljesítmény csakoly kiváló, mint a megjelenés súlytalan könnyedsége. A tizenkét oszlop négyzetet alkot, és négy ív köti össze a négyzet mindegyik oldalának két középső oszlopát, a négyzet sarkain levő három oszlopról félboltozatok emelkednek, további négy homlokívet alkotva a sarkokon. A három sarokoszlopot mindegyik oldalon vízszintes párkány köti össze, úgyhogy mind a négy oldal ritmusa: vízszintes és alacsony – íves és magas – vízszintes és alacsony.

Itt kezdődik a váltakozó magasságú boltozatok hatásos és ötletes összefonódása. Ha felnézünk a kupolára, nyolc azonos magasságú ívet pillantunk meg, de ha egyenesen magunk elé nézünk, a négyzet bármelyik oldalára, a váltakozó térszakaszokat látjuk. De ez még nem minden. Az oldalak íves középrészét úgy is tekinthetjük, mint egy kereszt, még hozzá latin kereszt négy szárának bejáratait, mivel a déli és az északi szár dongaboltozatai igen kis mélységeket fed-

229 London, Szt. Pál-székesegyház, építette Sir Christopher Wren, 1675–1710







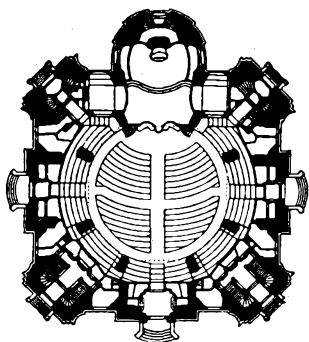
nek, míg a keleti szár az oltárral, valamivel hosszabb keresztboltozatot kapott, a nyugati szár pedig az oltártér boltozatának dupláját. Ennek elérésére a nyugati szár két szakaszból áll, amelyeket oszlopok választanak el a hosszázás templomok szokásos módján. Mivel ezek az oszlopok pontosan azonosak a többi oszloppal, az ember első benyomása, mielőtt belép a templomba, az, hogy rövid, mellékhajós főhajó vezet a szinte áttekinthetetlen méretű kupola felé. Végezetül ennek a látszólagos főhajónak keskeny, síkmennyezetű szélső mellékhajói is vannak, és ezek végigfutnak egészen a keleti falig. Csak éppen nem lehet őket mindvégig mellékhajónak nevezni, mert egy ponton a kereszt északi, illetve déli szárává emelkednek, azután megint lesüllyednek, és szentély-mellékhajó lesz belőlük. A belső mellékhajók természetesen, mint később észleljük, belefutnak a széles négyezetbe, éppen úgy, mint a főhajó. A templom teljes négyszögében összesen tizenhat oszlop van, nemes, jóformán akadémikusan semleges oszlopok. De olyan térbeli polifónia megteremtésére használják őket, amelyet csak a barokk értékel kellőleg – Purcell korának építészete ez.

Ezeknek a térbeli jellegzetességeknek a szemszögéből kell néznünk Wren többi londoni templomát is. Az 1666-os londoni tűzvész után összesen ötvenegyet kellett terveznie, a város külső negyedeiben pedig további négyet, és mindezt jóformán néhány év alatt. Úgyhogy Wren valóságos kísérletsorozatnak tekintette templomait, alkalomnak arra, hogy különféle centrális, hosszázás és átmeneti alaprajzokat és különféle belső kialakításokat dolgozzon ki. A hosszázás templomoknak általában főhajójuk és mellékhajóik vannak. A mellékhajókban a protestáns Anglia karzatot igényelt. A főhajót a mellékhajóktól elválaszthatják óriás oszlopok (Christ Church, Newgate Street), vagy falpillérekhez kapcsolt óriás oszlopok (St. Mary-le-Bow), vagy két egymás fölé helyezett oszloprend (St. Andrew, Holborn; St. James, Piccadilly). Néhol van bazilikális kiemelés, máshol nincs (St. Andrew, Holborn;

St. Peter, Cornhill); és ha van, az ablaksor lehet a felső falban (St. Magnus) vagy a boltozatba mélyesztve (St. Bride; St. Mary-le-Bow). A boltozat lehet dongaboltozat (St. Mary-le-Bow; St. James, Piccadilly; St. Bride stb.) vagy keresztboltozat (Christ Church, Newgate Street). Ez az egyszerű felsorolás nem ad azonban képet ezeknek a templomoknak a valóságos esztétikai hatásáról.

A centrális terveknél az alapséma: kupola négyzet fölött (St. Mildred), vagy nyolcszög fölött (St. Mary Abchurch; St. Swithin) vagy négyzetbe foglalt görög kereszt a középső négyzet felett kupolával vagy keresztboltozattal, a négy sarkon pedig alacsonyabb mennyezettel vagy kupolával (St. Anne és St. Agnes; St. Martin, Ludgate Hill). Ez az ötkupolás alaprajz tiszteletreméltó családfával rendelkezik. Már Mismieh-ből ismerjük (l. 30. o.) és a reneszánsz Velencéből (S. Giovanni Crisostomo). Onnan a hollandok vették át (Nieuwe Kerk, Harlem, Van Campen műve). Wrennek nyilvánvalóan voltak hollandiai metszetei, és mivel céljaul tűzte ki, hogy mindig új és új alaprajzokat alkosson, bárholnan szívesen merített ihletet.

Leginkább azonban nem a hosszházas és nem is a centrális típus érdekelte, hanem a kettőnek a szintézise: hosszházas épület centrális jelleggel, vagy megfordítva. E tekintetben tökéletesen egyetértett a korabeli francia és olasz barokk építészekkel. Centrális tendenciájú hosszházas templom például a St. James Garlick-hythe; főhajója van és öt térszakaszból álló mellékhajói, de a bal és a jobb oldal középső szakaszát kereszthajóként kezeli, vagyis nincsen karzatuk, és a kétoldali ablakok ugyanakkorák, mint az oltár fölötti ablak. Hosszházas tendenciájú centrális épület volt a St. Antholin és a St. Benet Fink-templom, ovális kupolával; az



232 Drezda, Frauenkirche, 1722

előző esetében a kupola nyújtott nyolcszögben elhelyezkedő oszlopokon nyugszik, az utóbbinál nyújtott hatszögön. St. Antholin külső falai téglalap, St. Benet-éi nyújtott tízsög alakban helyezkednek el. És végezetül így érünk el a St. Stephen Walbrook összetettségéhez.

Wren élénk tudományos érzékenysége a templomtervezés iránt más protestáns országokban is fellelhető, nevezetesen Hollandiában és Észak-Németországban. A sziléziai Nikolaus Goldmann 1665-ben a hollandiai Leidenben mint az építészet professzora halt meg. Értekezést kezdett írni az építészetről, ezt azután Leonhard Christian Sturm (1669–1719) matematikus fejezte be. Sturm saját írásaiban, 1712-ben és 1718-ban, számos ötletes és gyakran praktikus megoldást ajánl protestáns templomok tervezésére.

A holland befolyás gyümölcsözőnek bizonyult Észak-Németországban. Tanú erre több épület: a berlini úgynevezett Parókiatemplom (1695), Nering műve és Korb 1697–1698-as plébánia-temploma a vesztfáliai Hehlenben. Mindkettő centrális alaprajzú, holland mintára. E fejlődés végpontja az erőteljes Frauenkirche Drezdában, a második világháború legsúlyosabb építészeti veszteségeinek egyike. 1722–1743-ban építette Georg Bähr (1666–1738), Drezda város ácsmestere. Az alaprajz négyszög, lekerekített sarkokkal, kiemelkedő hajlított szentéllyel, amely alig több a félkörnél. A belső lényegileg kör alakú; nyolc óriás pillér hordozza a meredek, kőboltozatos kupolát. A pillérek között háromsoros karzatok voltak; ez a megoldás esztétikailag nem teljesen kielégítő. Egészében véve azonban a Frauenkirche ellenállhatatlan volt, hála a belső és a külső kialakítás ellentétes hajlatainak és a finoman kiegyensúlyozott viszonyoknak a kupola merész íve és a négy saroktornyocska kecsessége között. Mi sem illusztrálhatná meggyőzőbben a német és a nyugat-európai barokk közötti különbséget.

A centrális kompozíció elve, amelyet a reneszánsz és a barokk építészet megértéséhez oly lényegesnek találtunk, a várostervezésben nyert igen merész alkalmazást. A típus legkorábbi példáit már említettük (l. 180. o.), de míg Filarete idejében a centrálisan tervezett városok csupán tervek voltak és azok is maradtak, a manierizmus alatt fel is épültek.

A leghíresebb példa Palmanova, Scamozzi kilencszögű városa és erődítménye Veneto tartományban (1593). Ugyanabban az esztendőben építtette V. Sixtus pápa a Rómát átszelő hosszú és egyenes új utakat egy merész nagy terv (l. 235. o.) alapján, s ezt vették



233 Drezda, Frauenkirche, építette Georg Bähr, 1722-43

át a franciák IV. Henrik alatt. A király halála előtt nem sokkal tervezett Place de France, amely sosem került kivitelezésre, kör-szelet alakú volt, majdnem félkör, és belőle széles sugárutak ágaztak ki, amelyeket a francia megyékről neveztek el.³⁷ Henrik ihle-

tésére XIV. Lajos végül fő várostervezési motívumként a *rond-point*-t fogadta el, s ez lett a barokk stílus fémjele abban az országban, ahol hatszáz esztendővel korábban megszületett a templomszentély körül sugárirányban elhelyezett kápolnák elgondolása. Lajos uralmának idejéből származik a Place de l'Étoile, habár akkor még a városon kívül volt, és csak 1800 után lett Párizs része.³⁸ Az efféle óriási léptékű tervezés legnagyobb szabású példája természetesen Versailles. Építészetiileg a kastély megsínylette, hogy három fázisban készült: XIII. Lajos téglából és kőből épült kis vadászháza volt a kezdet, utána következett a Levauféle nagyszabású bővítés, és végül Hardouin-Mansart eladdig példa nélküli nagy kastélya. Amikor 1678-ban Hardouin-Mansart elkezdte a munkát, eltökélte, hogy megtartja Levaу homlokzatrendszerét, ez azonban nem adott kellő teret a kívánt gazdag díszítéshez, hogy a végül 550 méter hosszú homlokzat uralkodó hatása érvényesüljön. A belső kiképzés jobban sikerült, mint a külső. Igen hatásos a nagy termek retorikája, ugyancsak a Tükörgalériáé és az 1689–1710-ben pótlólag épített kápolna; ez utóbbi, noha külsőleg nem illeszkedik az együtteshez, a kor egyik legnemesebb tere. Itt is van még galéria vagy karzat a király és udvartartása számára, vagyis még él Aachen hagyománya. A karcsú oszlopok négyzetes pillérek és ívek alépitményén emelkednek, és

234 Versailles, kibővítette Hardouin-Mansart, 1678

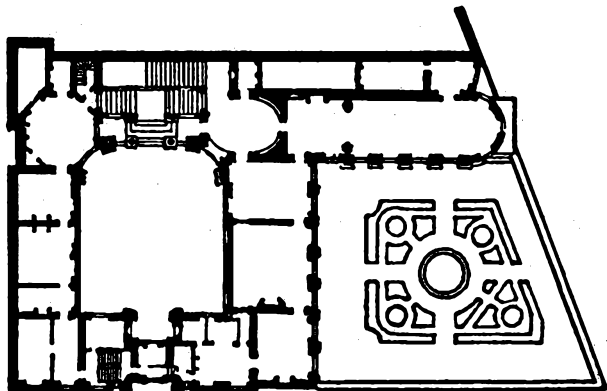


a fény a galéria és a bazilikálisan kiemelt falszakasz ablakain árad be. De az orgonaszekrényt már teljes pálmafák díszítik, emlékeztetöül, hogy az érett barokk korszakában vagyunk.

Versailles egészének – nem csupán a palotának – alaprajzát nem is lehetne másnak nevezni, mint barokknak. A palota Le Nôtre pompás parkjára néz, a terjedelmes virágszőnyegekre, a kereszt alakú víztükörré, a szökőkutakra, a látszólag végtelen, párhuzamos vagy sugárirányú széles utakra, a magas, nyírott sövények közötti ösvényekre – a természetet itt az ember keze igazta le, hogy a király nagyságát szolgálja, akinek a hálószobáját az egész kompozíció kellős közepére helyezték. A városi oldalon a *cour d'honneur* három széles, Párizs irányából összefutó utat fogad magába. A várostervezést mindenütt erősen befolyásolták ezek az elvek. A tizennyolcadik századnak talán legjelesebb példái a délnyugat-németországi Karlsruhe, ez a teljes egészében 1715-ben tervezett város, egyetlen óriási csillag, középpontjában a nagyhercegi palotával, és L'Enfant 1791-es washingtoni városterve.

Ami Angliát illeti, Wren tervét a király alig néhány napi tanulmányozás után elvetette. Túlságosan merész volt talán? Vagy csak abszolút monarchiában volt megvalósítható, ahol a városalakítás nagyszabású terveit szolgáló kisajátítás könnyebb volt, mint a londoni Cityben? Vagy pedig ez a logikus és megalkuvást nem ismerő program az eljövendő londoni élet háttérének megszervezésére egyszerűen nem volt kellőleg angol ahhoz, hogy egyáltalán komolyan vegyék? Tény, hogy a tizenhetedik és tizennyolcadik század várostervezéséhez London a *square*-rel járult hozzá – mint említettük, ez Inigo Jones találmánya –, ez pedig nem más, mint elszigetelt magánterület, körülötte általában, noha nem szükségszerűen, egyforma házakkal, amelyek inkább a jómodor, semmint a katonás fegyelem példái. Talán érdemes hozzátenni, hogy amint az ember a londoni West Enden térről térre ér, modern és világi változatban olyasféle jellegzetesen angol hangulat fogja el, mint a szász vagy korai angol gótikus templom látogatóját, ahogy elszigetelt térrésről elszigetelt térrészre haladt.

Az egyedi városi ház tekintetében ugyanez az ellentét London és Párizs között. Londonban, kevés kivétellel – noha voltaképpen nem is annyira kevés, mint amennyinek napjainkban látszik – a nemesek és a gazdag kereskedők teraszosan elhelyezkedő házakban laktak, Párizsban viszont különálló *hótelek*ben. Az efféle londoni házak számára kialakított alaprajz kellőleg bevált ahhoz, hogy



235 Párizs, Hôtel Lambert,
építette Levau, 1639–1644

már a tizenhetedik század végére általánosan elterjedjen. Az egyik oldalon bejárat volt, ez egyenesen a lépcsőházhoz vezetett; minden szinten egy nagy elülső és egy nagy hátsó szoba; személyzeti helyiségek az alagsorban – ez az elrendezés jóformán változatlan maradt a legnagyobb és a legkisebb házak esetében egyaránt, egészen a viktoriánus korszak végéig. Térbeli hatás szempontjából bőven hagy kívánnivalót. Párizsban viszont 1630-tól kezdve az építészek mind az építettő igényei, mind a térbeli kialakítás szempontjából következetesen és nem csekély találékonysággal törekedtek mind elméesebb megoldásokra. Általánosan jellemző volt a *cour d'honneur*; ezt kerítésfal választotta el az utcától, a személyzeti szárny és az istállósárny jobbra és balra helyezkedett el, a *corps de logis* hátul, az udvar lezárásaként. A legkorábbi, tökéletes szimmetria szerint tervezett alaprajzok Mansart Hôtel de la Vrillière-je, amelyet 1635-ben kezdtek meg, és Jean Ducerceau 1637 körül megkezdett Hôtel de Bretonvilliers-je. Az első fénypont Levau 1639–1644-es Hôtel Lambert-je; udvarának két lekerített sarka van és előcsarnoka ovális, vagyis ugyanazok a motívumok, amelyeket már láthattunk Blois-ban, Vaux-le-Vicomte-ban és a Collège des Quatre Nations-nál. Valamivel később Lepautre Hôtel de Beauvais-je (1655–1660) valósággal tobzódik a hajlatokban. Azután ugyanaz a visszahatás következett be, amelyet Vaux és a Louvre között figyelhattunk meg. Colbert nem kedvelte a hajlatokat; 1669-ben úgy emlegette az ilyesmit, mint ami „rossz

izlésre vall, kivált az épületkülsőknél”, XIV. Lajos kései éveinek *appartement*-jai pedig, noha léptékben, motívumokban, dekorációban nagyobb stílűek, térbeliség szempontjából kevésbé érdekesek.

Az 1700 és 1715 közötti évek legfontosabb fejlődése a belső dekoráció terén történt. Hardouin-Mansart egyik fő kivitelezőjének, Jean Lepautre-nak kezén mind finomabb és mesterkéltbb lett. A *grandeur* helyébe a *finesse* lépett, a magas relief helyébe a felszín finom játéka, a férfias tartás helyébe a jóformán nőies kecsesség. Így XIV. Lajos uralma utolsó éveiben kialakult a rokokó légkör.

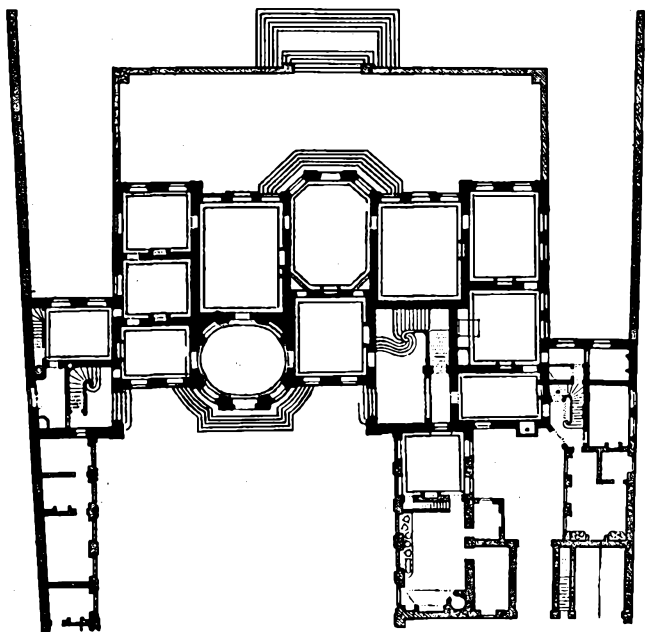
A rokokó valójában francia eredetű, noha ebben a könyvben először német, vagyis szélsőséges és igen ragyogó térbeli formáiban mutattuk be. A „rococo” kifejezés szójáték, valószínűleg a *baroccoból*, és a stílusnak – egyébként Bruchsal és Vierzehnheiligen alkalmából már elemzett – jellegzetes szenvedélyére utal a különös, szikla vagy kagyló formájú díszítőalakzatok iránt. Ott a harmincas években bukkannak fel, holott francia találmányként születtek 1715–1730-ban – illetve inkább franciaországi találmányként. Annak a generációnak ugyanis, amelynek Lepautre karcsú kecsességétől a teljes rokokóig vezető lépést köszönhetjük, jóformán egyetlen vezéralakja sem volt valódi francia: Watteau, a festő, flamand volt, Gilles-Marie Oppenord (1672–1742) apai ágon holland, Juste-Aurèle Meissonier (1695–1750) provenç-i származású és torinói születésű, Toro neve olasz, honossága provenç-i, s ugyancsak Provence fia volt Vassé is. Ezeknek az építészeknek és díszítőművészeknek köszönhetjük, hogy a francia dekorációba visszatért az élet, hogy megint feltűntek az olasz barokk eredetű hajlatok, hogy az ornamentika ismét kitört a harmadik dimenzióba, és hogy megszületett a *rocaille*, ez a fantasztikus, tökéletesen eredeti díszítés.

Ebből az építészeti fejlődésből kevesebbet láthatunk a külsők, mint az enteriőrök terén. Oppenord és Meissonier homlokzattervei sosem kerültek kivitelezésre. A rokokó a házak belső kialakításában és díszítésében aratta legszebb babérjait. A rokokó a *salon*, a *petit appartement* és a kifinomult életmód stílusa. A díszítés sokkal kecsesebb és általában sokkal kevésbé markáns, mint Németországban, a tervezésben eladdig példátlan körmönfontság jelentkezik.³⁹ A fejlődés előhírnöke volt már a versailles-i parkban a Grand Trianon, amelyet Hardouin-Mansart épített 1687-ben királyi pihenőnek és Madame de Maintenonnak: egyemeletes

épület, alaprajza oldott és aszimmetrikus, noha részletképzése természetesen nagystilű és klasszikus.

Az általános párizsi *hôtel*-terv egyik nehézsége, amelyet szívesen vállaltak és gyűrték le az építészek, az a tény volt, hogy a *cour d'honneur*re néző elülső, és a kert felé néző hátsó homlokzat egyaránt szimmetrikus kellett hogy legyen önmagában, még ha nem azonos tengelyen helyezkedtek is el. Courtonne Hôtel de Matignonjánál ennek a problémának igen takaros megoldását látjuk. Tanulmányozásra érdemes itt is és bármelyik más korabeli *hôtel*-nél az előszobák, fürlekék, *garderobe*-ok és kis belső kiszolgáló udvarok leleményes elhelyezése – mindezeket arra a célra tervezték, hogy elősegítsék a háztartás irányítását, azonkívül pedig kitöltsék az íves szobák és alkóvok mögött képződő furcsa sarkokat. A lépcső alakja és elhelyezése is problémát jelentett. Ami elhelyezését illeti, könnyen elérhetőnek kellett lennie mind az előcsarnokból, mind a személyzeti szobákból, anélkül azonban, hogy akadályozza a zavartalan átjutást egyik szobából a másikba, és a szobák és termek sorának látványos eleganciáját. A zavartalan átjutás igénye ki-

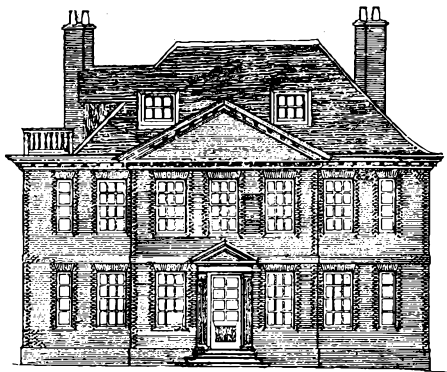
236 Párizs, Hôtel de Matignon, megkezdte Courtonne 1722-ben



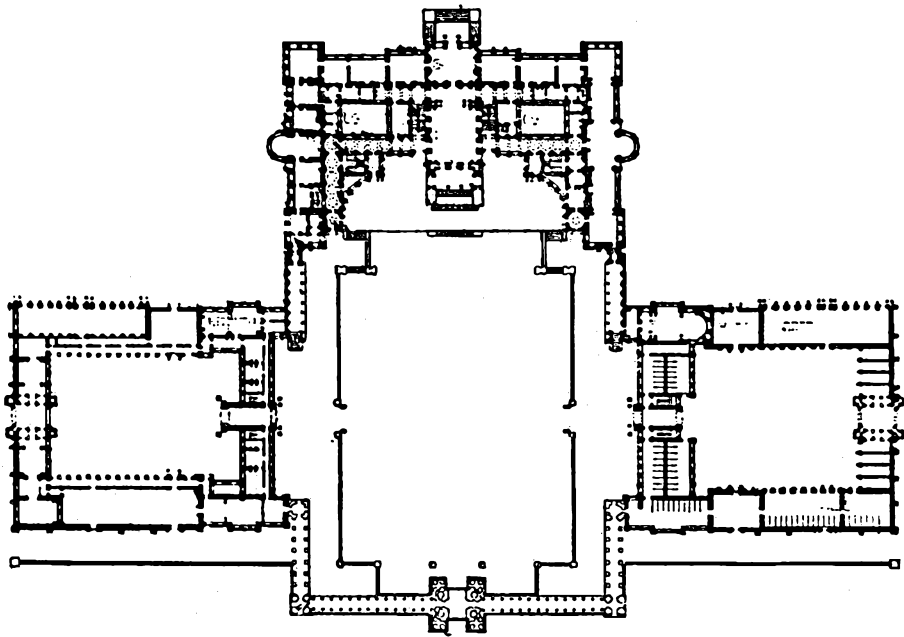
terjedt a szintek közötti közlekedésre is, és a lépcsőházak formáját eszerint választották meg. Már szóltunk arról, hogy a tizenhatodik századi lépcsőházak terén Spanyolországban mutatkozott a legnagyobb merészség. Csakis ott értették meg már ilyen korai időpontban a lépcsőház barokk lehetőségeit. A három fő spanyol típus, a szögletes orsóterű lépcső nyitott aknával, a T alaprajzú lépcső és az úgynevezett császárlépcső (l. 279. o.-tól) a tizenhetedik században került el északra. A szögletes orsóterű lépcsőt igen megkedvelte a Stuart-kori Anglia, ahol faszerkezetű megoldásban található, mérete lényegesen csökkent, valósággal középkoriasan szűk, de dúsan díszítik flamand vagy angol fafaragók (Hatfield, Audley End stb.). A spanyol tágassággal csak az Inigo Jones-féle Ashburnham House (Little Dean's Yard, London) veheti fel a versenyt. Angliában azonban ritka kivétel mind az Ashburnham House, mind a barokk terjengősség néhány egyéb példája, mint a berkshire-i Coleshill, Roger Prattnak, Wren egyik korai vetélytársának műve. Itáliában is akadt ez idő tájt kivétel (Longhena: S. Giorgio Maggiore, Velence, 1643–1645 – valószínűleg ez szolgált Coleshill mintájául). A spanyol mintájú tág, világos, szellős lépcsőket igazán csak Genova szerette meg. Franciaország nyilván számos csatornán át szerzett tudomást erről a típusról. Levau a T típust alkalmazta 1671-ben Versailles-ban, a Követek Lépcsőjénél, a császárlépcső típust pedig a Tuileriáknál; Mansart pedig még korábban a négyszögletes nyitott orsótípust Blois-ban. Mansart átvette Palladiótól azt az elegáns szerkesztésmódot, amely szerint a lépcsősorok nem tömör falakon nyugszanak, hanem csupán a külső falakba vannak erősítve, és az akna felőli oldalon nyomott ívek tartják őket, minden más támasz nélkül. Ez a típus számtalan kisebb változatban előfordul, valamennyi még hajlékonyabb formákra törekszik a legtöbb párizsi *hôtel*-ban és francia kastélyban.

Külsőleg a párizsi *hôtels* csakoly elegánsan változatosak, noha nem annyira merész rokokó jelleggel, mint a német és osztrák paloták és házak, míg Londonban a tizenhetedik és tizennyolcadik századbéli téglaház külseje, leszámítva a díszítő részleteket, jóformán egyöntetű volt. Semmi köze a klasszikus francia stílushoz, ez bizonyos, habár eredetileg lehetett némi kapcsolata a kevésbé fennhéjázó IV. Henrik korabeli palotaépítészettel és később Hollandiával.

Ami a vidéki kastélyokat illeti, ezek Franciaországban – legalábbis 1660 után – kevésbé jelentősek, ott ugyanis az uralkodó



osztály életének a királyi udvar volt a középpontja, míg Angliában legtöbb nemesúr és jóformán valamennyi földbirtokos londoni házát még csak afféle *pied-à-terre*-nek tekintette, és valódi otthona a vidéki udvarház volt. Következésképpen ezen a téren várhatunk csak változatosságot, és meg is találjuk. Annál figyelemreméltóbb azonban, hogy a tizenhetedik század második felében, amikor az egyöntetűvé vált városi ház már elfogadott volt, kisebb vidéki háztípust is kialakítottak (láthatólag a Mauritshuis mintájára), és ez számos kellemes kisebb változatban megtalálható az angol vidéken, a London környéki helységekben (Hampstead, Roehampton, Ham, Petersham) és a salisburyi székesegyház parkja körül mindenütt. Az ilyen ház általában téglából épült, sarkain kőkiképzéssel; vagy tökéletes négyszög, vagy két rövid oldalszárnnya van, a bejárat timpanonnal, előtetővel vagy tornáccal és a homlokzat középső szakaszát koronázó nagyobb oromzattal. Ez a rokonszenves, higgadt és kortalanul korrekt háztípus annyira ismert, hogy nem igényel bőségebb leírást. Eredetét és elterjedését azonban eddig nem világították meg tökéletesen. A legkorábbi példa valószínűleg a London melletti Eltham Lodge 1663-ból. Hugh May tervezte, Pratt és Webb közreműködésével – ez utóbbi Wren legjelentősebb vetélytársa volt a hatvanas években. Annyi bizonyos, hogy 1685–1690 táján már teljes polgárjogot nyert ez a típus. Rendszerint bőségesen méretezett háromkarú lépcsője van, nyitott aknával és dús fafaragással, a szobák alakja egyszerű és áttekinthető; keveset találunk meg itt abból a leleményes *commodité*-ből, amit olyannyira hangsúlyoznak írásaikban a tizennyolcadik század francia építészei.



238 Blenheim-kastély, tervezte Vanbrugh 1705-ben

A brit kényelemeszmény szemmel láthatólag egészen más, mint a francia. Míg ezek az 1700 körüli házak, bármit vetnek is szemükre a francia kritikuskok, ma is éppoly jól kielégítik az igényeket, mint építésük idején, annyi bizonyos, hogy vannak nagyobb tizennyolcadik századbeli angol vidéki házak, amelyek – legalábbis a mi szempontunkból – mintha a szemnek, és nem a kényelemnek épültek volna. Gyakran hangoztatják ezt az érvet az Oxford melletti Blenheimmel kapcsolatban – ezt a palotát ajándékozta a nemzet Marlborough hercegnek. 1705-ben tervezte Sir John Vanbrugh (1664–1726). Stílusa Wren legnagyobb stílu és legbarokkosabb korszakára – gondoljunk a greenwich-i kórház Wrenjére – vezethető vissza, mindamellett tagadhatatlanul egyéni a jellege. Wren sohasem feledkezik meg magáról. Sosem ragadják el érzelmei a józan ész rovására. Vanbrugh tervei ellenben értezően sértették kora racionalistáinak ízlését, annyi bennük az erőszak és a könyörtelen célratörés. Vanbrugh családja Flandriából származott; túlradó temperamentuma valóban inkább Rubens, mint Wren vagy Reynolds hazájára vall. Pályafutását mint katona



239 A Blenheim-kastély kerti homlokzata, tervezte Vanbrugh 1705-ben

kezdté; Franciaországban elfogták és a Bastille-ba zárták. Szabadulása után hazatért Angliába és szindarabokat írt óriási sikerrel. Azután egyszer csak építészként látjuk viszont a Howard-kastélyban. 1702-ben építészeti főellenőrnek nevezték ki – sajátos pályafutás, egészen más, mint Wrené.

Blenheim léptéke kolosszális. Nem lehet tudni, vajon a szárnyépületes palladieszk villa vagy a *cour d'honneur*ös Versailles ihlette-e tervezőjét. A *corps de logis*-nak tömör előcsarnoka van, óriás oszlopok állnak óriás pillérek között, fölötte súlyos attika. Ugyanez a barokk nehézkesség jellemzi az oldalhomlokzatokat, kivált a szárnyak szögletes, zömök saroktornyait. Ha Wren esetében csak óvatos módosításokkal használhatjuk a barokk megjelölést, ezeket a tornyokat már bizvást barokknak mondaná bárki, aki jól ismeri Bernini, Borromini és a többi hasonló olasz mester műveit. Itt küzdelem folyik; hatalmas erők feszülnek lenyűgöző súlyoknak; a párkányok nagyon erősen előrenyúlnak, és az ablakokat elnyomják a túlságosan közel helyezett vaskos pilaszterek; itt szándékos a diszharmonia a félköríves ablak és a közvetlenül fölötte elhelye-



240 A Blenheim-kastély konyhai szárnyának kapupavilonja, épült 1708–1709

zett félkörív között; s ezek felett megint szegmens-ív látható. Minden összeütközik, és a merész kompozíciót nem koronázza megnyugtató befejezés. A tornyot koronázó formák, az obeliszek és golyók esetében Vanbrugh nem adósa senkinek. A pilaszterek és az ablakok is igen eredetiek, ha nem is annyira szélsőségesen. Bizonyos részletekben Michelangelóra emlékeztetnek. Persze Michelangelo nevének pusztá említésére Blenheim, mármint a teljes bejárat homlokzat szinte durvának tűnik, és minden bizonynyal teátrálisnak és hivalkodónak; és ez egyszersmind flamand és barokk jellemvonás.

Elhamarkodottság volna azonban túlságosan sokat Vanbrugh flamand őseinek számlájára írni. Blenheimnél is, másutt is Wren régi első segédjével működött együtt, akinek alapos szakmai képzettsége volt és nagy gyakorlata, és ez az ember, Nicholas Hawksmoor (1661–1736) tudtunkkal színangol volt. Márpedig Hawksmoor stílusa ugyanúgy barokk, mint Vanbrughé és mint Wrené a Szent Pál-székesegyház nyugati tornyainál, ez nyilvánvaló mindazon későbbi műveiből, amelyeknek tervezéséért és kivitelezéséért egymaga volt felelős, kiváltképpen londoni templomainál. A Christ Church (Spitalfields; 1723–1739) például, amely végtére

nem több, mint egy növekvő külváros plébániatemploma – csak olyan megalomániás és csak olyan perverz, mint Vanbrugh bármelyik munkája. A kompozíció látszólag szándékosan összefüggéstelen: a bejárati oszlopcsarnok, furcsa, késő római és Wren-féle íves középpontjával, azután a következő réteg, amely tulajdonképpen beugrik és ugyanazt a motívumot ismétli pilaszterekkel, szélesebb felületen, mint maga a voltaképpen torony. Ez a középső szakasz tehát kerítésfalként kinyúlik balra és jobbra, és semmiféle eszközt nem alkalmaz a leplezendők leplezésére. A kompozíciót végül toronysisak koronázza, amely sajátos gótikus felhanggal tetézi meg a késő római-barokk képet. Még őszintébben goticizálnak Hawksmoor egyéb templomainak tornyai. Ehhez Wren némelyik City-beli templomából merített erkölcsi támogatást, és ez a középkoriaskodó hajlam, amely messzire megelőz minden hasonló jelenséget más országokban, elidegeníthetetlen eleme az angol barokknak.

Mert angol barokk az egyetlen ésszerű megjelölése annak az időszaknak, amelyre Wren Szent Páljának nyugati tornyai, Hawksmoor templomai és Vanbrugh művei esnek, annak ellenére, hogy Berninivel összehasonlítva ezek a tizenhetedik század eleji angol építészek klasszicizálók is. Alig láthatjuk náluk a falaknak azt a plasztikus kezelését, amely Michelangelóban fogant meg, és amely az itáliai és délnémet barokk épületek hullámszó homlokzatát és belsőt létrehozta. A mozgás Angliában sehol sem ennyire jelentékeny, de nem is ennyire zabolátlan. A térbeli részek nem adják fel önálló létüket, nem olvadnak egymásba, mint a S. Carlónál vagy Vierzehnheiligenben. Az egyedi tagok, kivált a tömör, kerek, szabadon álló oszlopok megmaradnak önmagukban is, amennyire tőlük telik. Az angol barokk – barokk, de konokul küzd a statikus és a józan iránti veleszületett hajlandósága ellen.

Ugyanezt a konfliktust tapasztaljuk Wren, Hawksmoor és Vanbrugh korának belsőinél is. A térbeli viszonyok itt is olyan szobákat kötnek össze, amelyek a klasszicizmus elveinek megfelelően tagoltak és díszítettek – ha kicsik, falmezőkkel, ha nagyobbak, oszlopokkal vagy pilaszterekkel. Blenheimben óriási bejárati csarnok vezet a szalonba, amely a kerti homlokzat teljes hosszában elnyúló két szimmetrikus terem sor középpontját képezi; az ajtók mind egy tengelyen vannak, vagyis, mint Versailles-ban, egy *enfilade*-ban. Hanem ami igen lényeges: a lépcső, a *par excellence* dinamikus elem egyáltalán nem olyan elsőrendű fontosságú,



mint bármely korabeli francia vagy német palotában. A térbeli dinamizmus iránti érdeklődés hiánya semmiképpen sem a tervezésbeli szegényesség jele. Éppen ellenkezőleg. Blenheim csakolyan nagyméretű, mint a kisebb német uralkodók legnagyobb új rezidenciái, és csakoly kevésbé praktikus – legalábbis a mi szempontunkból.

Mindamelletts olcsó dolog állandóan azt a tényt hánytorgatni, hogy a konyha és a személyzeti helyiségek távol esnek az ebédlőtől – a két szárny egyikében vannak, szemközt az istállószárnnyal (bevett Palladio-hagyomány). A szolgák valóban jó sokat gyalogolhattak, a meleg étel is kihűlt, mire az asztalra került. A mi szemünkben ez funkcionális hiba. Vanbrugh és megrendelői azonban igen alantas érvnek tekintették volna az ilyesmit. Hiszen szolga sok volt. Amit pedig mi kényelemnek nevezünk, sokkalta kevésbé volt fontos, mint a magukra erőszakolt, ma már elképzelhetetlenül szigorú etikett. Egy épület funkcióját nemcsak a hasznossági elv szabja meg. Eszményi funkciója is van, márpedig ezt Blenheim teljesítette. Persze azért még Vanbrugh kortársai sem egyeztek meg ebben. Ott van például a híres, sokat idézett Pope-sor:

„... minden remek,
De enni és aludni hol lehet?”

(Székely Magda ford.)

Mit értett ezen? Mai kritikusok szerint ez az anyagi kényelem hiányára utal. Hanem Pope ennél sokkalta filozofikusabb elme volt. A józan ész nevében csupán annyit kért, hogy egy terem, egy épület külsőre is annak lássék, ami. Nem állhatta Vanbrugh kolosszális léptékét, dekoratív pompáját, mely szerinte ésszerűtlen is, természetellenes is. Mert a pompa, mondja Pope, az értelemről nyerte fényét, és:

„Nem az számít, hogy mennyiért veszem,
S az izlésnél is több az értelem.”

(Székely Magda ford.)

Ebben nemzedéke érzelmei szólalnak meg, a Vanbrugh utáni nemzedéké. Pope ugyanis 1688-ban született, Vanbrugh viszont majdnem egyidős volt Swifttel és Defoe-val (Wren pedig Dryden-nel).

A Pope költészetének megfelelő építészetet Lord Burlington és köre művelte. Richard Boyle, Burlington grófja, 1694-ben szüle-

tett, vagyis néhány esztendővel fiatalabb volt Pope-nál. Egy fiatal skót építész, Colen Campbell (megh. 1729) térítette meg a Palladio-féle egyszerűség és higgadtság hívévé. Campbell 1715-ben Wansteadben, London közelében nagy vidéki házat kezdett építeni tiszta Palladio-stílusban. Valószínűleg ugyanabban az évben kezdte el Lord Burlington városi házát a Piccadillyn, amely még ma is áll, bár sokszoros átépítés után. 1716-ban kezdte publikálni Leoni velencei építész Palladio műveinek angol díszkiadását. 1717-ben maga Burlington tervezett Palladio-stílusú *bagnot* London környéki, chiswicki parkjába. 1719-ben visszatért Itáliába, és behatóan tanulmányozta Palladiót. 1730-ban ő finanszírozta egy csoport ismeretlen Palladio-rajz kiadását (a rajzokat Itáliában vásárolta), 1727-ben pedig Inigo Jones műveit, William Kent festő, tájkertész és építész gondozásában. Ezek a kiadványok olyannyira megszilárdították a Palladio-stílust az angol vidéki házakban, hogy ötven évig, sőt bizonyos módosításokkal közel száz évig egyeduralkodó volt.

Az átlagos városi ház azonban alig változott. A homlokzati motívumokon kívül alig látjuk a Palladio-hatás nyomát. Ahol pedig, mint a Lord Burlington tervezte házban, megkísérelték megmászítani a szokásos londoni alaprajzot, az új racionalista felfogás elleni felhördülés éppoly harsány volt, mint a racionalista felhördülése Vanbrugh féktelensége ellen. Lord Chesterfield azt tanácsolta a ház tulajdonosának, hogy költözzék a szemközti házba, ahonnan kedvére szemlélheti művét, anélkül, hogy benne kellene laknia.

Lord Burlington erőfeszítései révén a vidéki ház vált teljesen Palladio-mintájúvá. Vanbrugh munkásságában hallatlanul változatos volt az alaprajz és a külső kompozíció. Most általánossá vált a középponti oszlopcsarnokos *corps de logis* és a különálló szárnyépületek, amelyek a főépülethez alacsony galériákkal kapcsolódnak. Jellegzetes példái a norfolki Holkham Hall és a Bath melletti Prior Park. Holkhamet William Kent tervezte 1734-ben Thomas Coke, Leicester grófja, a mezőgazdasági reformer számára. Prior Parkot 1735-ben Ralph Allen számára tervezte az idősebb John Wood (kb. 1700–1754), helybeli építész, aki tehetsége révén és a kor legdivatosabb angol fürdőhelyén szerzett lehetőségei folytán nemzedékének egyik legnevesebb építésze lett. Palladio villáival összehasonlítva ezek a brit utódok nagyobbak és nehezebbek. Gyakran szabadabban alkalmaznak motívumokat, mint ahogyan Palladio eltúrte volna: több a változatosság a szobák alak-

jában, vagy merész hajlatú külső lépcső vezet a kertbe (a Prior Park-beli lépcső a tizenkilencedik századból való). Ám mindezeknél fontosabb az a tény, hogy a Palladio-stílusú vidéki házakat Angliában úgy tervezték, hogy angol parkokban fognak állni.

Első látásra ellentmondásnak tűnik, hogy ugyanazok a műpártolók követeltek szabályos Palladio-stílusú házat és kötetlen angol kertet, és hogy ugyanaz az építész tervezte mind a kettőt. Mégis tény, hogy William Kent, Lord Burlington pártfogoltja, arról híres, hogy ő volt az angol kertépítő-stílus egyik megteremtője, és hogy Lord Burlington chiswicki villája (1720 körül), Palladio Villa Rotondájának szabad másolata, egyik legkorábbi példája volt annak, amit a kertépítés terén „modern ízlés”-nek neveztek. Hogyan történhetett ez? A tájkert pusztá szeszély lenne? Nem – tudatos része a franciaellenes művészetpolitikának. Le Nôtre parkja az abszolútizmus kifejezése; itt a király abszolút

242 Bath, Prior Park, tervezte id. John Wood, 1735



uralkodója az országnak, az ember a természetnek. Az aktív, ter-
jengős barokk erő, amely a ház formáját megadja, kiárad a termé-
szetbe. Haladó angol gondolkodók előtt nem maradt rejtve ez a
tény, és felkeltette ellenszenvüket. Shaftesbury „a hercegi kertek
íróniáját” emlegeti, Pope is kigúnyolja ezeket szép párrímében:

„Liget ligetnek int, fasor fasornak,
S a térfelek egymásnak válaszolnak.”

(Székely Magda ford.)

Az építészeti szabályok ráerőltetése a kertre mindenképpen ter-
mészetellenes. Addison így írt 1712-ben a *Spectatorban*: „Már én
szívesebben nézem a fát ágainak és gallyainak dús, burjánzó pom-
pájában, mint amikor matematikai alakzattá nyesis és nyirbálják.”
Ez a hitvallás a háborítatlan természet mellett nyilvánvalóan a
liberalizmus és tolerancia lázadása a zsarnokság ellen – whig láza-
dás. Csak az a furcsa benne, hogy ámbátor Addison és Pope e
támadásokat a természet nevében intézte, a természetet mégis
newtoni, sőt boileau-i értelemben fogták fel. Boileau 1674-es *Ars
poeticájában* a déli barokknak szemére veti, hogy ésszerűtlen,
következésképpen természetellenes. Az ész és a természet Addi-
sonnál és Pope-nál még szinonima, mint ahogy már láttuk Pope-
nak Blenheimre tett megjegyzéseiből.

Adjuk ehhez hozzá Shaftesbury „szenvedélyét a természetes
dolgok iránt”, valamint azt az eszméjét, hogy „az ember hangu-
lata vagy szeszélye elrontotta eredeti rendjüket azzal, hogy betört
őseredeti állapotukba”, és már-már megkapjuk a választ a titok-
zatos párhuzamra a klasszicista épület és a tájkert között. A világ-
egyetem eredeti állapota az összhang és a rend, amint a csillagok
rendezett pályájában látjuk, melyet az új teleszkópok tártak fel;
ugyanazt mutatták az új mikroszkópok az élő organizmus szerke-
zetében. „Értelem, Rend, Arány eszméje mindenütt”, hogy új-
fent Shaftesburyt idézzük. Az összhangnak a káosz feletti felsőbb-
rendűségét illusztrálandó pedig Shaftesbury kifejezetten arra a
felsőbbrendűségre hivatkozik, amelyet „valamely nemes Építész
rendszeres és egyöntetű építménye” gyakorol „egy halom homok
és kő” fölött. Ám a homokrakás nem maga a természet-e, ősered-
eti állapotában? Ezt a kora tizenennyolcadik század nem volt haj-
landó elismerni. Így érkezünk el ehhez a különös kettősséghez.
Az egyszerű természet – a rend és az arány harmóniája. Így a ter-
mészetes építészet – a Palladio-féle építészet. De az egyszerű ter-

mészet ugyanakkor a közhit szerint mező és sövény, és ezt mindenki szívből szereti, legalábbis Angliában. A kert tehát maradjon olyan közel ehhez az egyszerű természethez, amennyire csak lehetséges. Addison jutott elsőnek erre a következtetésre. Így kiáltott fel: „Miért ne változtathatnánk kertté egy teljes birtokot?”; és: „Bárki szép tájat alkothat a maga birtokából.” Pope is Addison nyomdokába lépett, amikor 1713-ban cikket írt a *Guardian*-ba, nem utolsósorban pedig a maga miniatűr twickenhami kertecskéjével. Ám amikor Twickenham „megjobbítására” került sor (tizennyolcadik századbeli kifejezéssel élve) 1719–1725-ben, ugyancsak figyelemreméltó dolog történt. Ezek a legrégebbi anti-francia kertek egyáltalán nem voltak a későbbi értelemben vett tájkertek. És nem voltak a Pope „díszítetlen Természet”-e sem. Terveik, a cirkalmazottan kanyargó ösvényekkel és csermelyekkel, szabálytalanságukban éppolyan mesterkélték, mint korábban a barokk szabályosság. Vagy mint ahogyan Horace Walpole mondotta 1750-ben: „Honunk polgárai kinosabb igyekezettel készítik szabálytalanságra másfél holdjukat, mint amily kényesen igyekeztek volna régebben szabályossá tenni, akárcsak a nyakravalójukat.” Márpedig ez a „csavarás és facsarás”, hogy megint csak Walpole szavaival éljünk, nyilvánvalóan rokokó, és szellemében közelebb van Bruchsal *rocaille*-ához, mint azokhoz a későbbi tizennyolcadik századbeli kertekhez, amelyek valóban igyekeztek a szűz természetre hasonlítani. Ez a rokokó angol válfaja – éppoly jellegzetesen angol, mint Wren barokkjá volt, összehasonlítva a kontinens barokk stílusával.

Úgyhogy míg az ember egyfelől mindenestül urbánusként tartja számon a tizenhetedik–tizennyolcadik század francia építészetének nagystilű eleganciáját – mert a versailles-i park egyenes sugárútjainak is urbánus a szelleme –, azt sem szabad elfelejteni, ha az 1660 és 1760 közötti angol Palladio-stílusú házak szabályosságát nézzük, hogy kiegészítő tartozékuk az angol kert. John Wood Prior Parkjának van ilyen szabálytalan, természetes környezete. És a György-kori Angliának még legvárosiasabb létesítményeiben is, mint New Edinburgh és elsősorban Bath, ott volt mindjárt kéznél a természet, mint szívesen látott vendég.

John Wood volt Inigo Jones után az első, aki palladiói egyöntetűséget kényszerített az angol tér egészére. A Londonban és másutt 1660 óta kialakított tereket mind a ház tulajdonosára bízta, hogy tervezze meg őket tetszése szerint, és csak a György-kori



243 Bath, Royal Crescent, építette ifj. John Wood, 1767-től kb. 1775-ig

társadalom józan ízlésének tulajdonítható, hogy ezek a házak nem ütik egymást. John Wood 1728-ban megépített egy palotahomlokzatot, középen oszlopcsarnokkal, és másodlagos hangsúllyal a saroktömbökön – ez a bath-i Queen Square. Huszonöt év múlva megtervezte a Circust (1754 – kb. 1770), ugyancsak azonos témára. Fia, az ifjabb John Wood (megh. 1781), az 1767 és kb. 1775 közötti Royal Crescentben felnyitotta a korábbi terek tömörségét, és tágas, enyhén lejtő gypszönyeggel próbálta egyensúlyozni a hatalmas, fél-ellipszis alakú palota homlokzatsorát – harminc ház, óriás ión oszlopokkal. És ezzel pontosan Versailles ellentétét érte el. A természet már nem szolgálja az építészetnek; a kettő egyenrangú fél. És ezzel elérkeztünk a romantikus mozgalomhoz.

Londonban a palotahomlokzattal ellátott teljes házsor elvét Robert Adam vezette be az Adelphiben (ezt a fenséges utcakom-

pozíciót, Temze-parti homlokzatával, ismerik egész Európában, és nem bombák rombolták le, hanem a háború előtt a kalmár szellemű londoniak), azután ugyanezt alkalmazta a Fitzroy Square-en és a Finsbury Square-en. Adam munkásságát azonban, amely a hatvanas–hetvenes években nemzetközi hírnévre tett szert – ugyanabban a történelmi pillanatban, amikor az angol kert is európai hatást kezdett elérni –, nem helyes a Palladio-stílus és a Burlington-csoport közvetlen szomszédságában tárgyalni. Alapjában véve egészen más a felfogása. Általában ez a különbség úgy fejeződik ki, hogy Adamot az úgynevezett klasszikus megújulás kezdetén tárgyalják. Ez azonban nem ad teljes feleletet, a klasszikus megújulás ugyanis csupán része egy jóval tágabb folyamatnak, a romantikus mozgalomnak. A görög és a római antikvitás újfajta, közvetlen megközelítésétől és az angol tájkertészet megalkotásától tehát az 1760–1830-as évek központi európai problémájához érke-zünk: a romantikus mozgalomhoz.

8 A romantika, a historizmus és a modern mozgalom kezdetei

1760–1914

A romantikus mozgalom szülőhazája Anglia. Az irodalom terén közismert tény ez; ami a művészeteket és különösen az építészetet illeti, az elsőség kérdését még tisztázni kell. Irodalomban a romantika az érzelem reakciója az észre, a természeté a mesterkéeltségre, az egyszerűségé a hivalkodó pompára, a hité a kétkedésre. A romantikus költészet újfajta lelkesedést fejez ki a természet iránt, és önfeledt tiszteletet a korai vagy távoli civilizációk teljes, elemi, kétkedést nem ismerő élete iránt. Ez a tisztelet vezetett a Nemes Vadember és a Nemes Görög, az Erényes Római és a Jámbor Középkori Lovag felfedezéséhez. Akármi legyen is a tárgya, a romantikus magatartás vágyódást fejez ki, vagyis ellenérzést a jelen iránt, amely jelent sokan a rokokó léhasággal azonosították, mások a fantáziátlan racionalizmussal, és volt, aki a rút iparosodással és kalmárszellemmel.

A jelen és a közelmúlt iránti ellenállás hatja át a romantikus szellem valamennyi megnyilvánulását, noha az új mozgalmon belül bizonyos tendenciák éppen a tizennyolcadik század racionalizmusából és a rokokóból sarjadnak ki. Megmutattuk például, hogy a tájkert fogalma – vérbeli romantikus elképzelés – Addisonig és Pope-ig nyúlik vissza, de először rokokó mezben jelenik meg. Hasonlóképpen a romantika legnépszerűbb építészeti kifejezése, a középkori formák újjáélesztése már jóval a voltaképpeni romantikus mozgalom előtt megkezdődött, és folytatódott is végig a tizennyolcadik század stílusának valamennyi szakaszában, míg végül teljesen romantikus lett a jellege.

Valójában a gótikus stílus sosem halt ki teljesen Angliában. Már 1700 előtt is sok példáját látjuk vidéken az öntudatlan gótikus továbbélésnek, és tudatos gótikus megújulást találunk már Erzsébet királynő uralkodásának vége felé (Wollaton Hall, 1580), valamint Jakab király korában is (a cambridge-i Szent János-kollé-

gium könyvtára, 1624). Mint már említettük, Wren is alkalmazott gótikus formákat némelyik londoni templománál, és kétféle szempontból is határozottan állást foglalt mellettük. Mindkét szempont előhírnöke volt a tizennyolcadik és a tizenkilencedik század érveinek. Wren azt ajánlotta, hogy ahol már adva vannak gótikus maradványok, ott gótikus stílusban kell folytatni a munkát, mert „el térni a régi formától nem volna más, mint kellemetlen keveréket létrehozni, ami nem szolgálna élvezetére egyetlen jó ízlésű embernek sem”, de ugyancsak Wren írta azt is, hogy London gótikus templomai „nem nélkülözik a kecsességet, ám igen díszesek”. Wren tehát a gotizálást mind a hasonulás, mind a kecsesség szempontjából ajánlatosnak tartja.

A Hawksmoor-féle templomtornyok középkoriaskodását nem a hasonulás vágya, de nem is a kecsesség igénye diktálta. Hawksmoor, Wrenen túlmenően, az őseredeti férfiaságot tiszteli a középkorban. Ezt a felfogást joggal nevezhetnők barokk gotizálásnak. Ennek az irányzatnak Vanbrugh jár az élén, és neki köszönhető, hogy a barokk gotizálás bevonult a házépítkezésbe is. Vanbrugh 1717–1718-ban épült blackheath-i háza régies, várszerű épület, bástyaszerűen kiképzett kerek toronnyal. Még egyéb régies, várkastélyszerű épületeket is emelt és környezetüket parko-

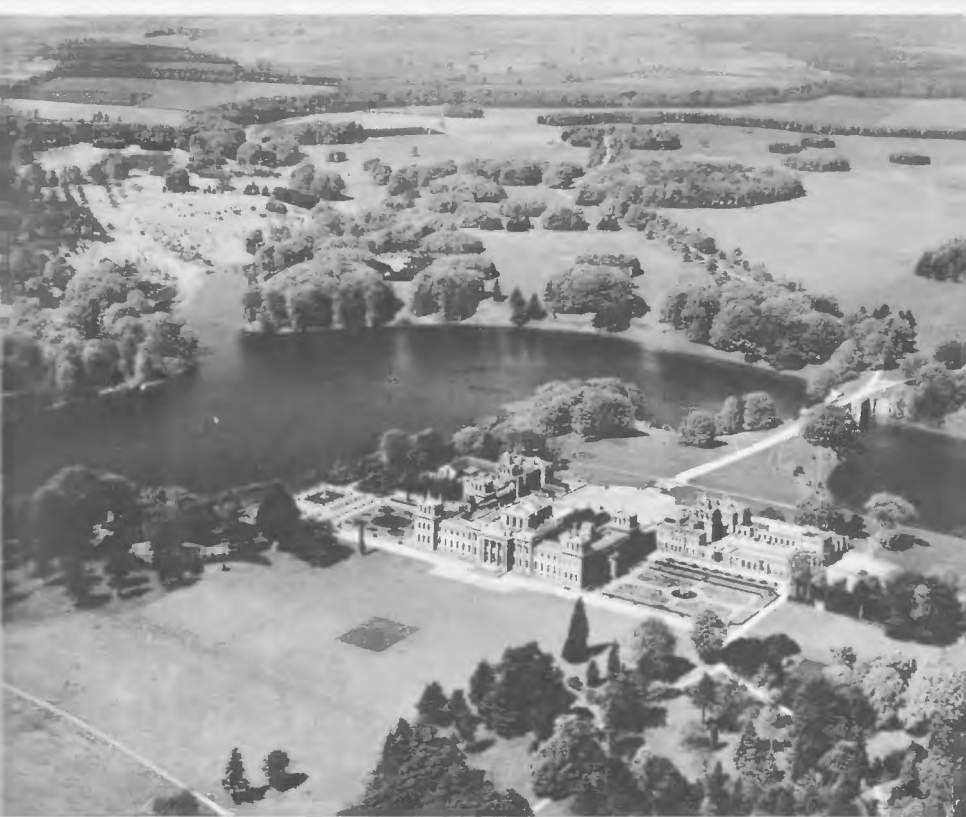
244 Blackheath, London, Sir John Vanbrugh lakóháza, 1717–1718



sította. Jól tudjuk, mi készítette erre Vanbrugh-t; ő maga indokolja meg leveleiben. Azt akarta, hogy építészete férfias legyen; és ezt, úgy látszik, az erődítményjelleggel vélte biztosítani. Innen a vastag falú kerek tornyok, a pártázatok, még Vanbrugh vidéki házainál is, amelyek egyébként a kor általános divatja szerint épültek. Ám a középkori kastélyok őseredeti jellegükön kívül mást is jelentettek Vanbrugh számára. Vanbrugh ugyan nem épített műromokat, mint a tizennyolcadik század későbbi építészei, de hirdette a valódi romok védelmét és ápolását, mivel, úgymond, „eleven s kellemes képzetét keltik a személyeknek, kik valaha itt laktak, s az itt végbement jeles cselekedeteknek”, és mert „vad bozótban, tiszafák és magyalfák között nagyon tetszetős tárgy a rom, mely felülmúlja minden tájképfestő leleményét”.

Vanbrugh és Hawksmoor halálával kihalt a szigorú középkoriaság ideálja is, ám az imént idézett két Vanbrugh-megjegyzés (a Blenheimmel kapcsolatos memorandumból) volt a romantikus megújulási láz alapja. Mint bizonyára feltűnt, Vanbrugh két érveléssel él: az asszociatív az egyik, a pittoreszk a másik. Mindkettőt a tizennyolcadik század teoretikusai fogalmazták meg. Az épület azért ölti fel valamely sajátos stílus köntösét, hogy annak megfelelő asszociációkat keltsen a szemlélőben. És az épületet azért tervezik meg a természeti környezetben, mert a műértők az antik római építészet római és Róma környéki romjai közötti nagy barangolásaikon felfedezték Claude Lorrain, Poussin, Dughet és Salvator Rosa heroikus és idilli tájképeinek igazságát és festői szépségét. Ezeket a tájképeket szép számmal vásárolták az angol műgyűjtők, és ezek is hozzájárultak a művészek és kertészek – hivatásosak és amatőrök – ízlésének formálásához.

Lorraint csodálhatta Pope és Kent (aki végtére is festő volt, mielőtt építész lett volna), ám a twickenhami és chiswicki kertekben mit sem találunk a lorraini tájképek derűs nyugalmaiból. A rokokónak meg kellett halnia, mire újrateremthették ezt a szépségeszményt. William Shenstone, a költő, 1745-ben maga tervezte meg The Leasowes nevű parkját, az új parkok egyikét, amelyekben a korábbi stílus „csavarása és facsarása” helyett lágyabban hullámzó hajlatokat alkalmaztak, s ezek, az ugyancsak Shenstone emelte számos emlékművel és kápolnával együtt, a kellemes mélabú érzetét keltik. A tizennyolcadik század derekának nagynevű kertépítője Lancelot Brown (Capability Brown, 1715–1783). Tágas, enyhén lejtő gyepszőnyegek, művésziesen elszórt facso-



245 A Blenheim-kastély légifelvétele. Tájkeresztes Capability Brown

portok, kanyargós tavak – Brown kerttipusa forradalmasította egész Európa és Amerika kertművészetét. Ez már nem rokokó; ez Goldsmith *Wakefieldi lelkészének* finom egyszerűsége és Robert Adam építészetének szemérmes eleganciája.

Adam azonban sokkal bonyolultabb eset, mint Brown. Robert Adamot (1728–1792) világszerte mint az angliai klasszicizmus atyját emlegetik. A római stukkódíszítés felelevenítése, a klasszikus motívumok finom adaptációja Adam munkásságában éppoly széles körű hatást gyakorolt a kontinensen, mint az angol kertstílus. Pedig a Görögországról és Rómáról való jelenlegi ismereteink alapján a klasszikus valódi megújítójától igazán aligha várhatunk



246 Syon House, Middlesex, megkezdte Robert Adam 1761-ben
(Copyright *Country Life*)

finomságot. Hol van Adam műveiben Athén szigorú nemessége, hol Róma erőteljes férfiassága? Lord Burlington Palladio ihlette stílusában több a szigorúság és Vanbrughnál több a férfiasság, mint amennyit Adam bármelyik művében fellelhetünk. Hasonlít-suk például össze Adam Syon House-ának hosszú galériáját bármelyik Palladio-stílusú udvarház galériájával. Adam falait kecses és finoman kidolgozott stukkóval borítja, könnyed, gyors ritmusban. Előszeretettel fejezi be termeit finoman lekerekített fülkével, amelyet két szabadon álló, párkánnal koronázott oszlop mögé rejt. A térbeli viszonylatoknak ez a leplezése, ez az áttetszőség – a levegő áramlik a teremből az apszisba az oszlopok között és a párkányzat fölött – határozottan Palladio-ellenes, eredeti és szellemes. A külső építészetben is felbukkan, a Syon House parkjába vezető kerítésfalnál. Lord Burlington itt is léhaságot és üres sallangot emlegetett volna. Adam kerítésfalához hasonlítva Vanbrugh középponti pavilonjai a Blenheim-palota szárnyaiban olyanok, mintha egy óriás halmozott volna fel sziklatömböket. Adam kecses díszítésű pilaszterei és az oroszlánnak az égre rajzolódó profilja egyszeriben barbárnak mutatja Vanbrugh-t, Burlingont meg vaskalaposnak. Adam, tulajdon szavainak tanúsága szerint, az épületben csodálta „az emelkedést és süllyedést, a haladást és a hátrálást, és a formák egyéb változatosságát”, valamint „a különféle könnyed kialakításokat”.

Ez a kijelentés igen sokatmondó. Nem barokk és nem is Palladio-stílusú – noha vidéki kastélyainak külseje tekintetében Adam ritkán tért el a Palladio-féle normáktól –, de nem is klasszikus jellegű. Leginkább rokokónak mondhatnánk – megint csak példa arra, hogy a tizennyolcadik század derekának általános európai stílusa hogyan suhant át, rejtve, Anglián. Mindamellet az sem tévedés, ha Robert Adamban a klasszicizmus képviselőjét látjuk. Ifjúkorában Rómába ment, onnan átkelt Spalatóba, tanulmányozta és felmérte Diocletianus palotájának maradványait, és hazatérése után kutatásai eredményét pompás kiállítású kötetben tette közzé, 1763-ban. Ezek a metszetekkel illusztrált, ívrét kötetek az antik műemlékekről méltán fémjelzik a klasszikus felélesztését. Adam művét megelőzte minden efféle kiadványok legfontosabbika, James Stuart és Nicholas Revett *Antiquities of Athense* (Athén régiségei), melynek első kötete 1762-ben jelent meg. A két építész az akkoriban alapított Society of Dilettanti (Műkedvelők Társasága), az archeológia iránt érdeklődő londoni úriemberek



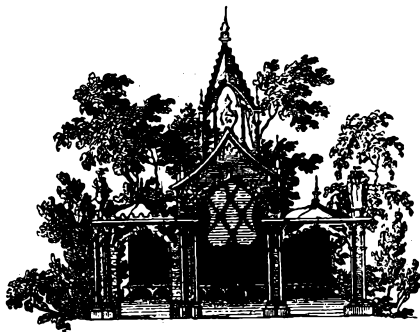
247 Syon House, kertü kapu, épült 1773-ban (Copyright *Country Life*)

klubja költségén dolgozott. Két év múlva publikálta a paestumi templomokról szóló művét Dumont. Az angol építész és műértő ezekből a könyvekből ismerhette meg a görög dór oszloprend erejét és vonzó egyszerűségét. Mert egészen addig, a tizenhatodik századbeli Oszloprendek Könyvétől kezdve az, amit dór oszlop néven ismertek és alkalmaztak, nem volt más, mint jóval karcsúbb változata a mai rómainak, ill. toszkánnak – az előbbi kannelúrás, az utóbbi sima törzsű. A görög dór oszloprend rövid és tömzsi arányai, a lábazat tökéletes hiánya megdöbbentették Palladio híveit. Sir William Chambers, a Burlington utáni nemzedék Palladio-hagyományainak bajnoka és a Királyi Akadémia 1768-as alapítójának egyike, kertelés nélkül barbárnak nevezte. Adam sem szerette. Figyelemre méltó újbóli felbukkanása a hatvanas évek

könyveiben. A klasszicizmus legszigorúbb szakaszának vagy változatának – amit Angliában görög megújulásnak neveznek – ez lett a vezérmotívuma. Stuart és Revett művének francia megfelelője Le Roi satnyább *Ruines de Grèce*-e (Görögország romjai) 1758-ból, németül pedig Winckelmann klasszikus *Geschichte der Kunst des Altertums* (Az ókori művészet története) című könyve (1763) – az első olyan mű, amely elismeri és elemzi a görög művészet lényeges tulajdonságait, „nemes egyszerűségét és csendes nagyságát”.

Winckelmann azonban inkább irodalmi, mintsem vizuális szinten ismerte el e tulajdonságokat; a belvederei Apollót és a Laokoon-csoportot, vagyis a késő görög barokk és rokokó példákat nagyobbra értékeli bármely más ókori szobornál. Talán Olympia, Aigina és esetleg még a Parthenón szobrai is meghökentették? Nagyon valószínű. Görög ízlése valószínűleg nem volt haladóbb Josiah Wedgwoodénál. Wedgwood ötödik századbéli görög példákról másolta vázáit – azokat etruszknak hitték akkor, ő tehát új gyárat Stoke-on-Trentben Etruriának nevezte. A Wedgwood-porcelán stílusa azonban finom és elegáns – Adam-stílus, és nem görög. Mégis tagadhatatlan a görögség igénye, az archeológiai kiadványok erős tendenciája, amely a római rovására a görögöt részesíti előnyben, és ha nem is Adamnál, de kortársánál, az „athéni”-nak mondott James Stuartnál (1713–1788) egyenesen arra látunk példát, hogy komolyan másol északi földön teljes görög építményeket, és északi megrendelőinek dór templomokat épít. Mit nevezhetünk valódi görög megújulásnak, ha nem ezt? Ám hogyha megint csak feledjük az asszociációkat és szándékokat, és pusztán a szemünknek hiszünk, a tájkertekbe biggyesztett miniatűr, dór formájú pavilonokat látunk – megannyi pittoreszk disze a kerttervezésnek. Így például Stuart egy ilyen dór templommal emeli a Birmingham közelében levő Hagley parkjának szépségét; a közelében ugyanaz a birtokos gótikus romot építtetett kapusháznak, és terméskő lugast az *Évszakok* Thomsonjának tiszteletére. Hagley dór temploma 1758-ban épült, ez az európai dór megújulás legkorábbi emléke.

Hagley dór és gótikus stílusa között mindössze annyi a különbség, hogy az egyik pontos, a másik nem. A birtokos, hála klasszikus neveltetésének, ügyelhetett az egyikre, de a másakra már nem. Az építészek, sőt még vidéki pallérok is 1760-ban már eleget tudtak az oszloprendekről és az ókori építészeti részletekről, hogy reprodukálhattak egy miniatűr Pantheont, vagy egy romos római



248 Kerti pavilon P. Decker „Gothic Architecture Decorated” c. művéből,
megjelent 1759-ben

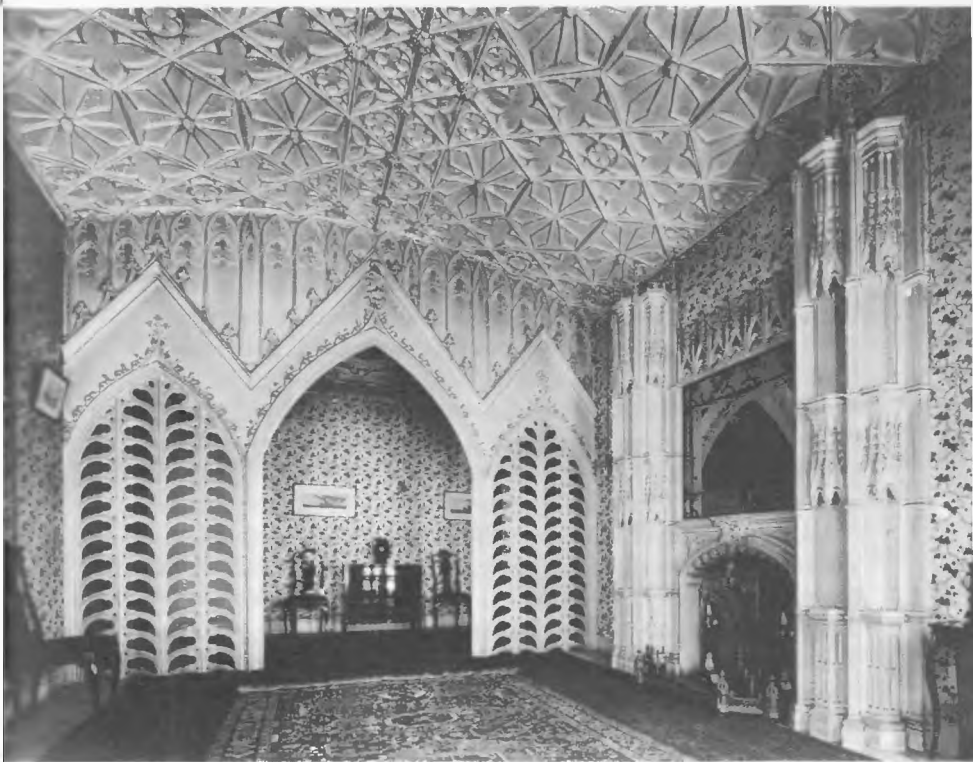
vízvezetéket, és nem is tévedtek sokat. De a legkorábbi gotizálás idején még nem tudtak eleget a régi korok bűvárai. Így amíg a görög és római másolatok eredménye némiképpen száraznak tűnik, a számtalan gótikus lugas, remetelak, „umbrello”, műrom és egyéb csacszkodás bájosan naiv és könnyed – gótikus rokokó, ahogyan Adam stílusa klasszicizáló rokokó volt.

Horace Walpole-é az érdem, hogy megalapozta az angol vidéki udvarházak gótikus stílusát. London melletti háza, Strawberry Hill, híressé vált a műértők és építészek ifjabb nemzedéke között egész Európában. 1750-ben gotizálta és bővítette ki az eredeti házat. Gotizáló törekvései bizonyos vonatkozásban megelőzték a hasonló ízlésű többiekét, nevezetesen William Kentet, akinek a nevével már találkozunk mint Palladio hívével és a pittoreszk kertművészet úttörőjével. Walpole ragaszkodott hozzá, hogy az enteriőrök minden részletükben pontosak legyenek. A kandallókat és a falburkolatot középkori sírokról és rekesztőfalakról készült metszetekről másolták. Ám Walpole nyilvánvalóan mást is tisztelt és csodált a gótikus stílusban, mint mi. 1748-ból és 1750-ből keltezett leveleiben „az elbájoló és tiszteletre méltó gótikáról” beszél; és „az újdonság bizarr hangulatáról”, amelyet a gótikus motívumok kölcsönöznek a korabeli épületeknek. És Strawberry Hill valóban elbájoló és bizarr, papír vékonyságú külső díszítményeivel és csinos belső galériájával, amelynek aranyozott legyezőboltozatába és mérművébe falmezőként tükröket illesztettek. A gótikus formáknak ez a játszi alkalmazása közelebb áll szellemében Chippendale kínai bútoraihoz, mint Wordsworth-nak a tinterni apátság keltette érzelmeihez vagy a Viktória korabeli neogótikus temp-

lomokhoz. Walpole maga ellenezte a *chinoiserie* divatját, de az 1750-es stílus általános képéhez egyaránt hozzátartozik a kínai híd, a miniatűr Pantheon és a gótikus rom. Valójában még Robert Adam is szívesen rajzolt Piranesi nyomán rokokó sziporkákkal romokat, és olykor enyhén középkorias ízlés tükröződik lakóháztervein. Sir William Chambers pedig, Palladio tántoríthatatlan bajnoka, azért csak megtervezte a Kew Gardens-beli pagodát.

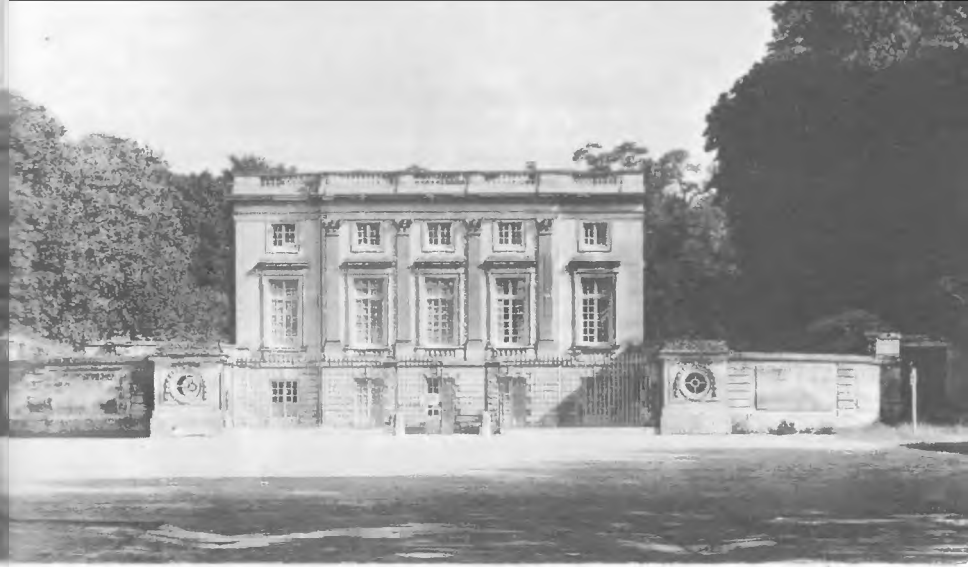
Kew-ban eredetileg összehordták a rokokó kertépítészeti különbségek legváltozatosabb halmazát: a pagoda mellett (ami szerencsésen megmaradt) ott állt Pán temploma, Aeolus temploma, a Magány temploma, a Nap temploma, Bellona temploma, a Győzelem temploma, Konfucius háza, egy római színház, egy Alhamb-

249 Twickenham, Middlesex, Holbein-szoba a Strawberry Hill udvarházban; az épületet kibővítették és gótizálták kb. 1750–1770-ig (Copyright Country Life)



ra, egy mecset, egy gótikus székesegyház, egy romos diadalív és a többi. Voltaire *Zadigjának* és *Baboucjának* és Montesquieu *Perzsa leveleinek* szellemét idézi, vagyis a kifinomult rokokó kétértelműséget, a török, mór, gótikus és kínai stílusoknak ez az exotikus zagyvaléka. Egy ilyen pagoda nemigen kelthette fel a romantikusok ünnepélyes meditáló hajlandóságát. Amikor a romantikus mozgalom valamivel később belopta ezeket az érzelmeket a kertépítészetbe, jó csomó meglevő kerti díszítményt nem megfelelőnek nyilvánítottak és eltávolítottak. Ám Walpole számára is volt asszociatív jelentése Strawberry Hillnek. Bizonyos szempontból ez az ő *Otrantói várkastélya* volt. Nehéz ezt elhinni; ám a fennmaradó illusztrációk tanúsága szerint hihető, hogy Fonthill Abbey, Beckford háza hatalmas galériáival és óriási tornyával már felidézte a sötét középkor elborzasztó tulajdonságait. Ez utóbbi esetben egy különönc milliomos valami egészen romantikusot alkotott. Fonthillt James Wyatt (1746–1813) építette 1796-tól. De már 1772-ben lelkes csodálatra ragadta Goethét a strasbourg-i székesegyház látán az építészetben megnyilvánuló gótikus szellem: „Isten gyönyörű, szerteágazó fajaként emelkedik, ezernyi az ága, millió a gallya, levelei akár a tenger homokja, s szerteharsonázza urának, a mi Urunknak dicsőségét . . . Minden csupa forma, a legparányibb rostig, s mindennek célja az egész. Mily könnyedén szökik a légbe ez a szilárdan alapozott gigászi épület! Mily filigránmívű, s mégis az örökkévalóságnak szól az egész . . . Állj meg, testvér, és fogd fel az igazság legmélyebb értelmét . . . amint kiserked az erős, nyers, német lélekből . . . Ne változtassa benned a nyers nagyságot leánnyá, drága ifjú, a selypes modern szépség puha doktrínája!”⁴⁰

Itt a gótikus stílus már nem tartozik ugyanabba a kategóriába, mint a rokokó, a kínai, a hindu; itt az eredetivel, az őszintével, az elemivel egyértelmű – vagyis nagyon is az, amit Winckelmann és alig valamivel később maga Goethe is látott a görög művészetben. A komoly esztéták és művészek szemében mind a görög, mind a gótikus művészet megváltást jelentett a tizennyolcadik század léhaságától. Franciaország nagyobb hódolója volt a rokokónak, mint Anglia, úgyhogy a rokokó reakciója is hevesebb volt Franciaországban. Már az 1750-es években elkezdődött. Laugier abbé, műkedvelő, 1753-ban publikálta *Essai sur l'architecture* (Tanulmány az építészetről) című művét, és benne így prédikált: „Tenons-nous au simple et au naturel” (legyünk egyszerűek és termé-



250 Versailles, Kis Trianon, megkezdte Jacques-Ange Gabriel 1762-ben

szeteselek). Az ifjabbik Charles-Nicolas Cochin (1717–1790), sikeres ifjú rézmetsző, a *Mercure de France* 1754. decemberi számában közölte bájos „Supplication aux Orfèvres”-jét, amelyben rimánkodik az aranyműveseknek: hagyjanak fel S hajlataikkal s a többi „formes baroques”-kal, és azt hirdeti, hogy „csupán a derékszög eredményezhet jó effektust”.

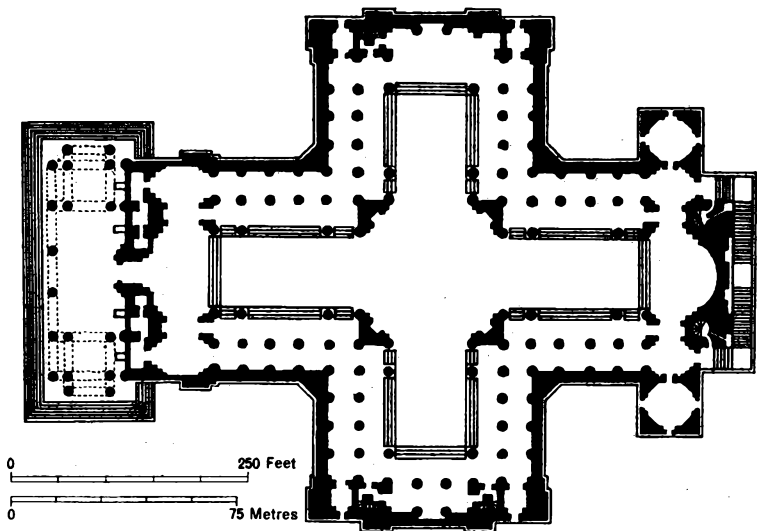
Jacques-Ange Gabriel (1698–1782) volt az első nagy francia építész, aki a klasszikusabb formák felé fordult. Sosem járt Itáliában, és érett stílusát minden bizonnyal a tizenhetedik század legklasszikusabb francia építészeinek munkássága formálta – párhuzamosan a Palladio- és Inigo Jones-féle angliai felfogással. Gabriel királyi főépítész volt. Legfontosabb munkái: az École Militaire (megkezdve 1751-ben), a Place de la Concorde északi oldala mentén álló két épület (megkezdve 1757-ben), és a versailles-i park Kis Trianonja (megkezdve 1762-ben). Egyikben sincs forradalmi újítás. Az École Militaire lépcsőháza például olyan típusú, mint a blois-i Mansart-féle lépcső, de a kis mélységű kazettás boltozat és a komoly bronz korlát a gáláns rokokó után megnyugtatóan áttekinthető. Gabriel valamennyi művének igen finom a kőfalazó-munkája. A Place de la Concorde homlokzatainak első emeleti loggiái olyanok, amilyeneket Perrault alkalmazott a Louvre keleti

homlokzatán. A Kis Trianonnak nincsenek hajlított szárnyépületei, sem ívelt kupolája, de meg oromzata sem. Felettébb szemrevaló kis kocka, igen-igen mértéktartó és kevés külső ékítménnyel.

Egyes vélemények szerint a Kis Trianon az angol palladianizmus befolyásáról tanúskodik. Ám ezt a feltevést sem az épület egésze, sem a részletek nem igazolják kellőképpen. Versailles-ba valamivel később ért el az angol befolyás, mind a palladianizmus formájában – a Couvent de la Reine, kb. 1770-ből, Richard Mique

251 Párizs, az École Militaire lépcsőtere, megkezdte Jacques-Angé Gabriel, 1751





252 Párizs, Panthéon (Ste Geneviève), építette Jacques-Germain Soufflot, 1755–1792

(1728–1794) műve –, mind pedig a pittoreszk kertdíszek lendületesebb formájában: ugyancsak Mique építette a Cupidónak szentelt rotondát vagy monopteroszt, kb. 1777-ben, s ugyancsak tőle származik Marie Antoinette híres Hameau-ja, egy álnormann tanya, kb. 1781-ből. Akkoriban a párizsi gazdagok körében is nagy divatja volt a *jardin anglais*-nak. Az efféle *folies* szakembere François-Joseph Belanger volt (1744–1818), ő készítette a Bagatelle-t és a Folie St James-t, az 1770-es években. Rousseau Ermenonville-je is akkoriból való.⁴¹ Már 1775-ben közzétettek egy értekezést, „sur la manie des jardins anglais”. Belanger-vel és a tájkerészettel szoros kapcsolatban állt – s ez magában is jellegzetes tény – egy festő: Hubert Robert (1733–1808). 1775-ben Versailles-ban dolgozott, és minden bizonnyal a Désert de Retz-cel is összefüggésben volt. Hubert Robert-t 1754-ben Rómába küldték, mint Madame de Pompadour öccsének, az építészeti főfelügyelőnek pártfogoltját. Madame de Pompadour már az öccsét is elküldte négy évvel korábban. A komolyabb és klasszikusabb stílus felkutatására indított emlékezetes útján elkísérte a *Supplication* Cochinje, és Jacques-Germain Soufflot (1713–1780), aki később a Gabrielt követő nemzedék legfontosabb francia építésze lett.

Soufflot-t főként a Panthéon tette ismertté, amely ezt a nevét a forradalom alatt nyerte. 1755–1792-ben eredetileg mint Ste Geneviève-templomot építették. A Panthéon Franciaországban valóban forradalmi terv volt, még ha Angliában nem is lett volna az. Soufflot tudta ezt, és rokonszenvezett az angol épületekkel – ezt bizonyítja, hogy templomának kupolája nyilvánvalóan Wren Szent Páljának kupoláját utánozza. Ez a pompás kupola a magas, kolonnádos dobos egy szabadon álló, görög kereszt alaprajzú nagy épület négyezete fölött emelkedik. Alacsonyabb kupolák fedik le a négy szárát, igen hasonlatosan a bizánci Apostolok temploma, Périgueux és a velencei Szent Márk-templom megoldásához, valamint a kb. 1460-as Sforza-emlékéremhez. Míg azonban ezekben és valamennyi hasonló templomban a kupola tömör falakon vagy pillérekön nyugszik, Soufflot az övét, amennyire csak lehetett, egyenes párkányokat hordozó oszlopokra helyezte. Az egész templomot környező körüljárókban csak oszlopok vannak, kivéve a középső kupola sarkai alatt, ahol Soufflot karcsú, oszlopokkal tagolt, háromszögű pilléreket alkalmazott. Ezeket később megnövelték, és befalazták a külső ablakokat. Ez bizonyos mértékig csökkenti a könnyedség érzetét, amelyet Soufflot a templom belsejében meg akart teremteni. A szigorú szabályosság és a monumentális római részletek kombinációja ezzel a könnyedséggel Soufflot legeredettebb újítása. Meggyőző megfelelője annak, amit Robert Adam kezdeményezett Angliában ugyanakkor. Adam azonban ösztönszerűen tette könnyeddé modelljeit, Soufflot pedig megfontolt elmélet alapján, s ez az elmélet olyan furcsa és homályos, hogy magyarázatot igényel. Laugier és mások természetellenesnek nyilvánították a pillérekhez kötődő pilasztereket – ezen ők azt értették, hogy barokkosak. Ehelyett az oszlop volt számukra a természetes, és a görög előzmények szerint a helyes is. Másfelől azonban az oszlop volt a karcsúbb támasz, és így, ha alkalmassá tették arra, hogy kielégítően viselje a terhet, ez volt az ésszerűbb megoldás. Nos, a modell ehhez az elvhez – minimális tömeg viseli a maximális terhet – a gótikus templom volt, és Soufflot valóban mondta is 1762-ben, hogy a görög oszloprendeket kombinálni kellene azzal „a könnyedséggel, amelyet az ember némely gótikus épületben csodál”. Perronnet, a hid- és útépítészeti híres főiskolájának igazgatója, ugyanígy beszélt néhány évvel később: „Ste Geneviève a középut az antik kor tömör építésze és a könnyebb gótikus építészet között”. Ebben az értelemben tehát a tizennyolcadik



század derekának Franciaországában is volt gotizálás.¹² Amíg Angliában a gotizálás szellemidéző jellegű, Franciaországban annyira tisztán strukturális, hogy alig lehet észrevenni.

Soufflot már 1741-ben tartott előadást a gótikus építészetéről. Amikor 1750-ben Itáliában járt, megnézte és nagy részletességgel le is rajzolta a paestumi templomokat. Rajzait nagy sokára, 1764-ben publikálta Dumont, a már említett kötetben. Soufflot elismerő véleménye azonban itt sem torkollott utánzásba. Másképp állt a helyzet a következő nemzedék fiatal francia építészeivel, akiket az ötvenes-hatvanas években elküldtek a római Académie de France-ra. Ennek a következő nemzedéknek, az 1725–1750 között született építészeknek nincs valódi vezető egyénisége Franciaországban. A legismertebb név Ledoux, nemrégiben vált ismeretebbé Boullée, de egyikük sem volt annyira sikeres, mint sok más; és mégsem ismerik őket egy szűk körön kívül: de Wailly és Marie-Joseph Peyre, az Odéon két építész, Antoine, Louis,

254 Szentpétervár (Leningrád) Tőzsdepalota, Thomas de Thomon, 1801



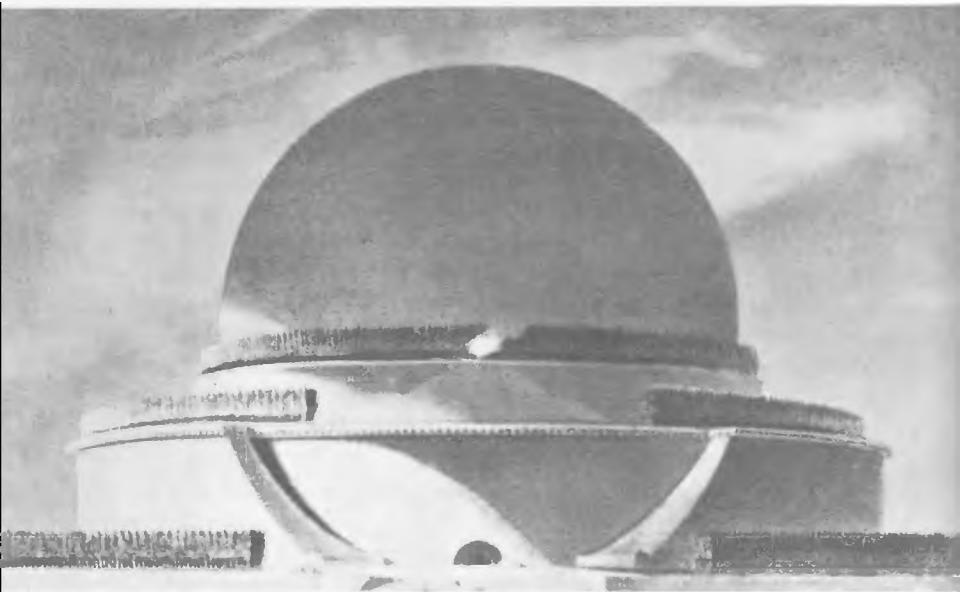


255 Párizs, Diadalív, megkezdve 1806-ban Chalgrin tervei szerint

Gondoin, aki az École de Chirurgie-t építette, Brongniart, aki a kapucinus rendházon dolgozott (ma: Lycée Condorcet); Chalgrin, aki a Diadalívról és a St Philippe-du-Roule templomról híres, Desprez, aki Svédországban dolgozott, Belanger és mások. Stílusuknak sok a közös vonása és magán viseli Gabriel és Soufflot, Anglia és Róma hatását. Jellegzetességei a szigorúan kockaszerű tömbök, a pavilontető, sőt egyáltalán mindenféle látható tető nélkül, félgömb alakú kupolák a római Pantheon mintájára (ellentétben a párizsi Panthéon barokkosabb kupolájával) és Bramante mintájára; oromzat helyett egyenes párkánnyal zárt bejáratok (Ledoux Hôtel d'Uzès-e 1767-ből, és az 1768-ban épült Bénouville kastély, Boullée 1772-es Hôtel de Brunoy-ja, Louis 1772–1780-ban épült bordeaux-i színháza, az 1779–1782-

es Odéon, Rousseau Hôtel de Salmja – most a Becsületrend palotája – 1782–1786-ból, Brongniart Tőzsdepalotája 1807-ből stb.), kazettás dongaboltozatok (Chalgrin St Philippe-du-Roule-ja, 1774–1784), és a toszkán és görög dór oszloprendek előszeretettel való alkalmazása más, finomabb oszloprendek rovására. Anglia természetesen a toszkán oszloprendeket pártolta, egészen Wren munkásságának késői évei óta, és Hagleyben már 1758-ban megjelenik a görög dór oszloprend. Franciaországban csak 1778-ban jelenik meg, Ledoux besançoni színházánál, és 1778–1781 között az Irgalmasok Kórháza kápolnájának bejáratánál (Antoine műve). A franciák azonban jobban szerették a rövid, zömök toszkán oszlopot, mint a görög dórt. A kannelúra hiánya még eredetibbé tette. Brongniart is ilyeneket használt a kapucinusok rendházánál (Lycée Condorcet, rue du Havre) 1780-ban, David, a festő, korszakalkotó művén, *A Horatiusok esküjén*, 1784-ben, Poyet végig a rue des Colonnes mentén 1798-ban, Thomas de Thomon a szentpétervári Tőzsdepalotán 1801-ben, és így tovább. Toszkán és dór oszlopok az antitézise a hajlított felületen elhelyezett pilasz-

256 Étienne-Louis Boullée terve egy Newton-emlékműhöz, 1784





257 Étienne-Louis Boullée piramis alakú temetőbejarat-terve, kb. 1780–1790

tereknek, amit a rokokó kedvelt. Ezek az erő, amazok az elegancia. Hasonlóképpen, ellentámadásként a rokokó finomkodása és *petitesse*-e ellen, az építészek grandiózus léptékben kezdtek gondolkodni. Ez gyakran építészeti álmokat eredményez, papíron, tökéletesen függetlenül attól, hogy mit lehet kivitelezni: királyi paloták, és sokkal demokratikusabb célokra szolgáló épületek, mint például ködösen körülhatárolt akadémiák, múzeumok, könyvtárak, vagy a több ízben megtervezett emlékművek Isaac Newtonnak, aki felfedezte a végtelenségben uralkodó rendet.

Mindezeknek a fiatal embereknek római ihletője Giovanni Battista Piranesi volt (1720–1778), velencei építész, aki Rómában élt, keveset épített – s ha igen, akkor kiábrándítóan –, de rengeteg építészeti tárgyú metszetet készített, olykor fantasztikusait, de gyakrabban olyanokat, amelyek állítólag a római kort voltak hivatva ábrázolni. Részleteikben valóban pontosak, ami azonban léptéküket és a látnoki fenséget illeti, mint Horace Walpole írja, „túl vannak azon, amivel Róma akár fényének zenitjén is dicsekedhetett”. Igen sokatmondó a tény, hogy Flaxman bevallása szerint „Róma romjait sokkal kevésbé döbbenetesnek találta, mint amilyennek Piranesi metszetei alapján feltételezte”. Piranesi valóban európai hírnévre tett szert a Róma épületeiről készült lapjaival. A londoni Régészeti Társulat tiszteletbeli tagjává választották 1757-ben, és a Campus Martiusról készített kiadványát Robert Adamnak ajánlotta. Metszetein minden egyes épület óriások művének tetszik, és az ember úgy kúszik-mászik körülötte, mint holmi satnya törpe (l. a 24. o. illusztrációját). Ebben tagadhatat-



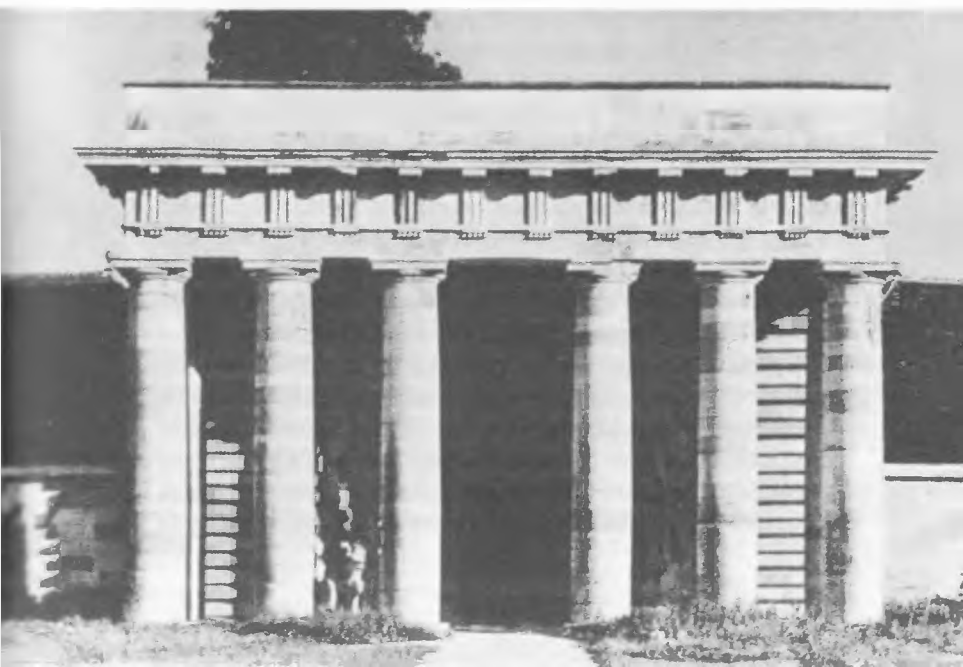
lan a rokokó *capriccio* lehelete, mint ahogy erre vall Piranesi ihletett rézmetsző és rézkarcoló készsége is. Sok minden azonban előhírnöke a romantikus kornak, többek között az a hév, amellyel – idézzük ismét Horace Walpole-t – „hegyóriásnyi épületekkel pikelyezi az eget”, és kedvtelése az ősi formákban, mint a gúla és – élete végén – a paestumi görög dór oszlopok.

Az Académie de France francia diákjai Piranesi-kultuszának leglátványosabb eredménye Peyre 1765-ben közzétett *Œuvres d'Architecture* (Építészeti alkotások) c. kötete. Nagyzási hóbortra valló tervek vannak benne, francia akadémia-palotához, egy székesegyházhoz stb. Peyre 1753-tól 1757-ig volt Rómában, Chalgrin 1759-től 1763-ig, Gondoin 1761-től 1766-ig, és így tovább. Sem Boullée, sem Ledoux nem ismerte Itáliát.⁴³ Stílusukat mégsem érthetjük meg Piranesi és Peyre nélkül. Étienne-Louis Boullée (1728–1799), akárcsak Piranesi, nem különösebben érdekes mint gyakorló építész. Dicsőségét az előadások vagy kiadás céljaira az 1780-as és 1790-es években készült hatalmas tervrajzok sorozata alapozta meg. Éppolyan nagyzási mániáról tanúskodnak, mint a Peyre-félék: görög kereszt alaprajzú székesegyház, tizenhat óriás oszlopból álló előcsarnokkal mind a négy homlokzaton; centrális alaprajzú múzeum, amely négyzetes tömb, félkör alakú előcsarnokokkal mind a négy oldalon, mintegy harmincnyolc oszloppal, amelyek négyszer ismétlődnek egymás mögött, úgyhogy mindegyik oszlopcsarnok 152 oszlopból áll; nemzeti könyvtár, egyetlen óriási olvasóteremmel, amelynek hatalmas dongaboltozata van; valamint egy temető, amelynek bejárata lapos gúla, kétoldalt egy-egy obeliszkkel, és egy Ismeretlen Katona emlékműve, szarkofág alakú, szemmel láthatólag 76 méter magas; egy Newton-emlékmű, amely belül tökéletesen gömb felületű, ez körülbelül 150 méter magas, ha a berajzolt emberi alakot pontos mértékegységnek fogadhatjuk el. Ám az arányok pontosságát talán nem is kell elvárnunk. Piranesi óta már nem ragaszkodunk ehhez. Boullée a képeihez fűzött megjegyzéseiben érzelmi és nem ésszerű

építészetet igényel, ahol fő a jellem, a nagyság és a varázslat. Gyakorlati szükségszerűségek nemigen háborgatták.

Claude-Nicolas Ledoux (1736–1806) sikeresebb volt. Különc, összeférhetetlen természete ellenére sok megbízást kapott városi és vidéki házakra és más épületekre. Az 1760 és 1820 között épített diszes párizsi házak közül csak néhány maradt fent, és nem a legjellegzetesebbek. A Párizst járó látogató számára a stílusuk valószínűleg következetesebb és meggyőzőbb lehetett, mint a mi szemünkben, akik jóformán kizárólag metszetekre támaszkodhatunk. Ledoux-nak nem magánhasználatra emelt épületei közül a legérdekesebbek a következők. Először a párizsi vámházak (épültek 1784–1789-ben), végtelen változatosságú alaprajzzal, homlokzatokkal, de mindig erőteljes, tömör stílusban, toszkán vagy dór vagy súlyosan rusztikázott oszlopokkal. Azután a besançoni színház (épült 1778–1784-ben), belül görög dór oszlopokkal, mint már említettük. A kolonnád félkör alakú amfiteátrum felső peremén áll. Érthető, hogy a félkör mint egyszerű mértani forma megnyerte Ledoux és a többiek tetszését. Gondoin már 1769–1770-ben alkalmazta, az École de Chirurgie-hez készített tervében, s a forradalom után megint felhasználta Gisors és Lecointe a Bourbon-

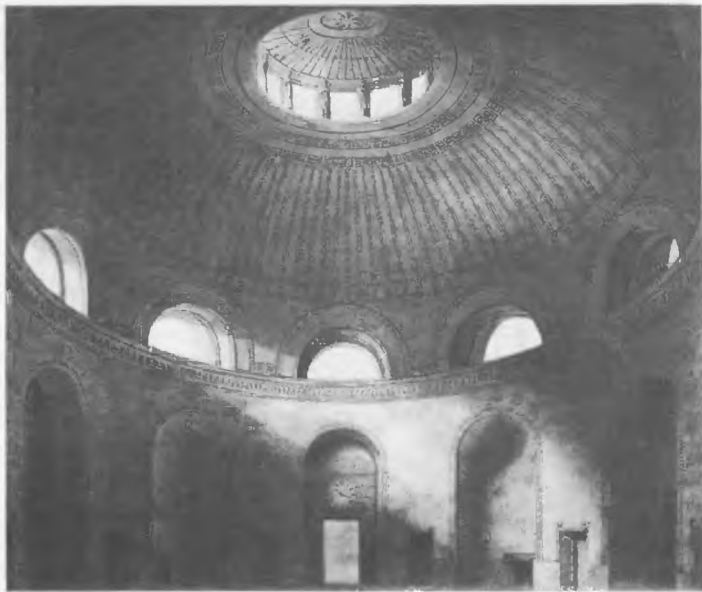
259 Arc-et-Senans, sóbánya bejárata, Ledoux, 1775–1779



palota Conseil des Cinq-Cents-jánál (1797). Ledoux legizgalmasabb műve azonban, még töredékes formájában is, a Besançon környékén, a Loue folyó partján fekvő Arc-et-Senans sóbánya, amely nagyrészt 1775 és 1779 között épült. A kapusház mély bejáratát zömök toszkán oszlopok alkotják, mögötte ciklopfallal kialakított fülke – olyan hatást kelt, mintha megmunkálatlan sziklák volnának – faragott köurnákkal, amelyekből kőből faragott víz csorog: az egész eszményi egyesítése a klasszikusnak és a romantikusnak, és a vonzalom alapja az elemi és ősi iránti közös imádat.

Ezek a tulajdonságok azonban Ledoux más terveiben eltérő és látszólag ellentmondásos alakot öltöttek; ezeket a terveket érthetően sosem kiviteleztek. A Loue folyó felügyelőjének házat úgy akarta megépíteni, hogy hordó alakú közepe legyen, amelyen átfolyik a folyó, és a túlsó oldalon „omló vizekkel” hullik alá; Maupertuis parkőrei számára tökéletes gömb alakú házat javasolt, egy ágyúöntőde kemencéjének pedig gúlát. A rokokó komplexebb és finomabb hajlatokkal helyettesítette az elemi mértani formákat, de most ez utóbbiak iránt ébredt vágy, s ez elragadta az építést a mindenféle hasznossági szempontot elvető, „építészet az építészetért” irányzat felé. Ledoux megtervezett egy ideális várost is; terveit 1806-ban tette közzé egy hatalmas ívrét kötetben, s a zavaros szöveg teli van a társadalmi reform terveivel. Városának középületei ilyesféle homályos szerepet töltenek be, mint „az Erkölcsi Értékek Kultuszának Szentelt Palota”. Ez a homályosság ismerős a francia forradalom retorikájából. Ledoux maga nem volt híve a forradalomnak, de az a csoport, amelynek ő a legbőbeszédűbb képviselője, mégis joggal nevezhető a forradalom építészeinek, mert állandó lázadásban voltak az elfogadott tekintély és közmegegyezés ellen, és eredetiségért harcoltak.

A helyzet jellegzetesen megváltozott az 1750–1760-ashoz képest. Az ellenség akkor a rokokó volt, most pedig az antikvitásnak mint törvénynek kritikátlan elfogadása. Ledoux nem volt hajlandó sem Palladiót elfogadni, sem a görögöket. Ő és társai minden egyes munka problémáját át akarták gondolni és újraérezni jellegét. Annyiban igazuk volt, hogy semmiféle egészséges építészeti stílus nem lehet valamely múlt stílus utánzása. A reneszánsz sosem érte be a pusztá utánzással. A tizennyolcadik század Palladio-hívei, a tizenkilencedik század elejének görögimádói nagyon is gyakran beleestek ebbe a hibába. Mégis, Goethe például még Iphigeniája



260 London, Bank of England, Sir John Soane, 1788–1808, a Rotonda

legklasszikusabb hangulatában is tökéletesen eredeti. Strasbourgban mindennél inkább a Young-féle értelmezésben vett eredetiséget dicsérte. És Goethe korának néhány igazán zseniális építész is igen szabadon alkalmazta Görögország és Róma építészeti formáit.

Itt két építészről kell beszélnünk. Az egyik az angol Sir John Soane, a másik a porosz Friedrich Gilly. Soane (1753–1837), akárcsak Ledoux, nehéz ember volt, gyanakvó, uralkodó természet, igaz, hogy nagyvonalú. Tizenkét esztendő volt Peyre *Œuvres d'Architecture*-jének megjelenésekor, és nyilván már akkor a hatása alá került, még mielőtt 1776-ban Rómába ment volna. Ott pedig még ismerhette Piranesit. Paestumot minden bizonnyal ismerte, és ugyanabban az évben, 1778-ban kezdett görög dóroszlopokat alkalmazni – mindig is beszédes jele ez a szigorúsághoz való vonzódásnak –, amikor Piranesi paestumi metszeteinek könyve megjelent. 1788-ban Soane-t kinevezték a Bank of England építészének. Ezt az újfajta és a közönség nagy részét megdöbbentő szigorúságot idézte az épület külseje, amikor még újabb

kori elnökei és igazgatói nem alakították a huszadik századbeli kereskedelmi mutatóványok színterévé. A belső még tisztább képet ad arról: hogyan képzei el Soane a felület osztatlanságát. A falak simán olvadnak a boltozatba. A kiemelkedő tagozatokat minimálisra korlátozta. Ívek emelkednek pillérekről, amelyeket csak egy-egy ponton látszanak érinteni. Semmiféle hagyomány nem állhatta e stílus útjába. Legönállóbb tervei az 1811–1814-es Dulwich Gallery és az 1812–1813-ban a Lincoln's Inn Fieldsen épült saját háza, amelyet jelenlegi szélességének több mint duplájára tervezett. A ház földszintjén szigorúan sima árkád vonul a voltaképpeni fal előtt; az első emelet megismétli ezt a szokatlan motívumot, a szárnyakon pedig a pillérek súlyát tipikus Soane-féle bevéssett ornamentum enyhíti. Egyetlen görög vagy római eredetű motívum sincsen az egész homlokzaton. Anglia teljes építészetében itt közelített meg az építész leginkább egy új stílust úgy, hogy közben a múlt nem akadályozta. Soane stílusának alkotóelemei azonban összetettebbek, amennyiben nemcsak Piranesire és a franciákra vezethetők vissza, hanem az angolokra is. Soane házának homlokzatán mai állapotában csak egy van meg a tervezett külső kulisszafalaléból, és ezen járulékos díszítményként négy gótikus konzol látható, amelyek nem tartanak semmit. Ezek a konzolok a Westminster Hallból származnak, és akkor kerültek a ház homlokzatára, amikor Soane a Westminster palotában dolgozott. Ez igen ékesen szóló bizonyossága annak, amit Perronet az antikvitas és a gótikus stílus közötti középútnak nevezett, és a múzeumban, amit Soane épített és rendezett be háza hátsó részében, ókori épület-töredékek zsúfolódnak gótikus maradványokkal, neoklasszikus és neogótikus részletek fordulnak elő, és a drámai központ egy valódi egyiptomi szarkofág – középpontja annak a szinte elviselhetetlenül bonyolult kompozíciónak, ahol kicsiny szobák tapadnak vagy folynak össze, váratlan szintkülönbségekre bukkanunk, nyílások tárulnak fel a szemlélő feje fölött és jóformán a lába előtt, és tükrök, gyakran torzító tükrök rejtik mindenfelé a térlehatárolásokat. Egyetlen kis szobában kilencvennél is több tükröt találunk. A stabilitás és biztonság ilyesféle kétségbevonása merőben görögellenes és igen romantikus. Mint már előbb megjegyeztük, a klasszicizmus csupán egyik megjelenési formája a romantikus mozgalomnak.

Friedrich Gilly (1772–1800) kicsiny *oeuvre*-jére is áll ez. Berlinben tanult, sosem látta Itáliát, volt azonban alkalma Párizsba



261 London, Lincoln's Inn Fields, Sir John Soane lakoházának részlete, 1812–1813

és Londonba menni, és ott láthatta a Ledoux-csoport és minden bizonnyal Soane munkáját. Hatásukat azonban ne túlozzuk el; mert Gilly még el sem ment, amikor már megtervezte annak a két mesterműnek egyikét, amelyek ránk maradtak lángelméje bizonyságaként – noha csak tervvázlatok formájában. Egyiket sem kivitelezték. Az első Nagy Frigyes császár nemzeti emlékműve (1797), a második a berlini Nemzeti Színház terve – nyilvánvalóan a goethei kor szellemében fogant. A dór bejárati oszlopcsarnok



262 Friedrich Gilly terve egy berlini Nemzeti Színházhoz, 1798

oromzat nélkül erőteljes és komor nyitány. A félkör alakú ablakok – Párizs forradalmár építészeinek kedvelt motívumai, noha Angliából importálták – erővel fokozzák az erőt, és a kontraszt a nézőtér félhengere – Ledoux félhengere a besançoni színházban – és a színpad kocka alakú tömbje között funkcionálisan sokatmondó és esztétikailag fenséges. Itt is megközelítettük az új század új stílusát.

Miért kellett hát száz esztendőnek eltelténie, mire a valódi „modern” stílust elfogadták? Hogyan lehetséges az, hogy a tizenkilencedik század feledte Soane-t és Gillyt, és kényelmesen beírta a múlt utánzásával? Az ember igazán nem várna ekkora önbizalomhiányt abban a korban, mely annyira önálló a kereskedelem, ipar és mérnöki tudomány terén. A szellem dolgaiban hiányzott a Viktória-korból az életerő és a bátorság. Az építészeti színvonal ítéltetett leghamarabb pusztulásra; mert amíg a költő és a festő feledheti korát, és nagy lehet akár dolgozószobájának vagy műtermének magányában is, az építész elvész, ha összeütközésbe kerül a társadalommal. Márpedig akiknek megadatott a vizuális érzékenység, oly sok szépség pusztulását látták maguk körül a városok és gyárak hirtelen, óriási és feltartóztathatatlan növekedésében, hogy keserű szívvel elfordultak századuktól, és az ihletet sugalló múltban kerestek vigaszt. A vasiparos és a gyáros pedig – rend-

szerint iskolázatlan, önerejéből felvergődött ember – már nem érzett kötelezőnek egy bizonyos elfogadott ízlést, mint annak idején az úriember, aki nevelésénél fogva hitt az ízlés uralmában. Modortalanság lett volna ellene építkezni. Innen ered a tizennyolcadik század angol házainak jóformán változatlan egyhangúsága. Az új nagyiparos nem ismerte a jó modort, és meggyőződéses individualista volt. Hogyha ilyen vagy olyan okból megtetszett neki egy építészeti stílus, mi akadályozhatta volna meg, hogy elérje, amit akar, és abban a stílusban építtessen házat vagy gyárat, irodaépületet vagy klubot? És az építészet közvetlen jövője szempontjából sajnálatos módon a nagyiparos tudott is jó pár lehetséges stílusról, mert – mint láttuk – a tizennyolcadik század néhány mesterkélt és ráérő jólétesültje a jó mulatság kedvéért kiásott néhány külön építészeti kifejezési formát, és a romantikus költők egy csoportja nosztalgikus fantáziákban merengett távoli helyekről és korokról. A rokokó újra idegen stílusokat honosított meg, és a romantikus mozgalom érzelgős asszociációkkal ruházta fel ezeket. A tizenkilencedik század elvesztette a könnyű kezű rokokó ihletét, és a romantika érzelmi hevítettségét. A stílusváltozatokhoz azonban ragaszkodott, mert az új uralkodó osztály nem ismert más értéket az építészetben, csak ami a szemében asszociációs értékkel rendelkezett.

Láttuk, hogyan kelt Vanbrugh asszociációs okokból a romok védelmére. Sir Joshua Reynolds 1786-ból származó tizenharmadik *Értekezésében* még pontosabban megfogalmazta ugyanezt a tételt. Kifejezetten az építészet elvei közé számítja azt a hatást, „amelyet a képzeletre az eszmék társítása gyakorol. Ezért – folytatja – természetesen tiszteljük a régieket; mindennemű épület, amely ősi szokásokat és viselkedést idéz emlékezetünkbe, mint például a régi lovagi kor báróinak kastélyai, bizonynyal megadja ezt az örömet”.

Így tehát a Royal Academy, az angol tudományos akadémia boldogult elnökének tekintélyére támaszkodva a nagyiparos és a kereskedő jogosan érezhette, hogy az asszociációs ismerv a legfontosabb. Szeme nem volt kellőleg iskolázott, hogy értékelje a vizuális ismérveket is. Hanem az építész szeme annál inkább; és a beteg század súlyos kórtünete volt, hogy az építész beérte a mesemondó szerepével, és nem törekedett a művészére. Nem volt külön a festő sem. A siker érdekében neki is mesélnie kellett, vagy pedig tudományos pontossággal másolnia a természetet.

1830-ra tehát mind társadalmi, mind esztétikai szempontból riasztó az építészet helyzete. Az építészek hitték, hogy az iparosítás előtti századok bármit produkáltak, az csak jobb lehet, mint mindaz, ami az ő korukat fejezi ki. Az építészek megrendelői már elvesztették mindennemű ízlésbeli érzékenységüket, és nem esztétikai, hanem egészen más tulajdonságokkal akarták az épületeket felruházni, vagyis számukra érthető asszociációkat követeltek. Azonkívül volt még egy tulajdonság, amit értettek, és még ellenőrizni is tudtak: az utánczás pontossága. A stílusok szabad és fantáziadús kezeléséből kifejlődött az archeológiai egzaktuság. Ez nagyrészt a történelmi ismeretszerzés tizenkilencedik századbeli bővülésének és finomodásának köszönhető. Valójában ez a historizmus százada. A szisztéma-építő tizennyolcadik után a tizenkilencedik század meglepő mértékben megelégszik, mondjuk, a meglevő filozófiai rendszerek történelmi és összehasonlító tanulmányozásával, ahelyett, hogy magát az etikát, esztétikát stb. tanulmányozná. És ugyanez áll a hittudományra és a nyelvészetre is. Hasonlóképpen az építészet tudománya is felhagyott az esztétikai elmélettel, és a történelmi kutatásra összpontosította figyelmét, hála a munkamegosztásnak, amelyet, mint a művészet, az irodalom és a tudomány minden más ága, az építészet is átvett az ipartól, és az építészek is meríthettek a történelmi részletek jól feltérképezett készletéből. Nem csoda, ha kevés idő és igény maradt a tizenkilencedik század eredeti stílusának fejlesztésére. Még Soane és Gilly vonatkozásában is óvatosan kell eljárunk, nehogy túlértékeljük eredetiségüket és „modernségüket”. Soane sok mindent épített, ami jóval konzervatívabb, mint saját háza. Még gótikus tervek is származnak tőle. Gilly pedig részletesen felmérte és ismertette a nyugat-európai középkori lovagvárak legnagyobbikát. Akármilyen finomak ezek a rajzok, a magatartás, amelynek következtében Gilly annyi időt töltött velük, csak részben romantikus és hazafias. Legalább annyira nyilvánvaló a régészkedő hajlam is. Girtin és Turner korai akvarelljeinél is igen hasonló a helyzet. Átmenetet jelentenek (ha egyelőre csupa teremtményteljes romantikus átmenetet is) a tizennyolcadik század Athént és Paestumot ábrázoló illedelmes metszetei és a székesegyházi régiségeket és középkori részleteket ábrázoló terjedős tizenkilencedik századbeli könyvek között.

Ezekben a könyvekben is megfigyelhető az átmenet: a legrégebbiek még meglehetősen vázlatosak, míg a későbbiek mind alapo-



263 London, Cumberland Terrace, Regent's Park, építette John Nash, 1827

sabbá és mi tagadás, unalmasabbá válnak. Valóságos épületek terén ugyanezt a fejlődést látjuk az elegáns és szeszélyes, de néha ihletettől – a tudós, de néha kétségbeejtően földhözköttöttig. Strawberry Hill jelenti a rokokó-gótikát, Robert Adam a rokokó-klasszicizmust. A következő nemzedék jellegzetes alakja John Nash (1752–1835). Nashben egy szemernyi sem volt a Soane-féle olthatatlan alkotói lázból. Könnyű kezű volt, gondtalan, társadalmilag sikeres, művészileg pedig konzervatív. A régi Regent Street Nash-homlokzatai és a Regent's Park körüli palotaszerű homlokzatok közül a legtöbb – mindet 1811 és kb. 1825 között tervezte és építette – még a tizennyolcadik század hajlékonyságát tükrözi. Emlékezetessé teszi őket, hogy elemei egy zseniális város-



264 Brighton, Királyi Pávilon, építette John Nash, 1815–1818

rendezési tervnek, amely a tizennyolcadik század pittoreszk ideálját köti össze a huszadik század kertváros-eszményével. Ezek a tágas teraszok ugyanis tájkertre néznek, és a parkban számos elegáns villa áll – beteljesedése annak, aminek már előképét láttuk a bath-i Royal Crescent házak gypszönyeg-együttesében. Míg a Regent Street és Regent's Park-beli homlokzatok jóformán teljesen klasszikusak, Nash éppolyan élvezettel épített szükség esetén gótikus stílusban is. Jó érzéke volt az alkalmazkodási lehetőségekhez: ez látszik abban is, hogy saját városi házát neoklasszikus stílusban építette, vidéki udvarházát gótikusban (gótikus üvegházzal). Ezenkívül a shropshire-i Cronhillt (1802) olaszos villának építette, köríves loggiával karcsú oszlopokon és a déli falusi házak messze kinyúló ereszével (Roscoe *Lorenzo Medici*je 1796-ban jelent

meg), a Bristol melletti Blaise Castle-t (1809) falusias, régi angol parasztház-stílusban, deszkázott oromfallal és zsúptetővel (az embert *A wakefieldi lelkészre* emlékezteti, és Marie Antoinette-nek a versailles-i parkban levő „Hameau”-jára, meg Greuze és Gainsborough bájos parasztygyermekére), a brightoni Királyi Pavilont pedig „indiai” stílusban folytatta; ez az irányzat először 1800 után látható a Cotswolds-beli Sezincote-ban, amelynek a tulajdonosa régi emlékei miatt ragaszkodott hozzá. „Indiai gótika”: így hívták igen jellegzetesen a maga korában ezt a stílust.

Így tehát a tizenkilencedik század hajnalán áll az építészeti jelmegbél: klasszikus, gótikus, olaszos, régi angol. 1840-re már az építők és megrendelők számára kiadott mintakönyvek több stílust tartalmaznak: Tudor, francia reneszánsz, velencei reneszánsz és egyebek. Ez persze nem jelenti azt, hogy a tizenkilencedik század minden percében valóban alkalmazták is volna mindezeket a stílusokat. A divat változott. Bizonyos stílusok bizonyos asszociációkat idéznek fel. Ismerős példa a mór zsinagóga. A másik a pártázatos-lőréses vár következetes alkalmazása börtön-építkezésnél. 1820 és 1890 között az építészet nem más, mint korfestő stílusok váltakozása.

A klasszikus stílus szempontjából az 1820–40-es éveket a legkorrektebb neogörög stílus jellemzi. A fantázia hamarabb belefáradt a klasszikus ókor szabad alkalmazásába, mint a középkoréba. Az eredmények meggyőzőek, és a legjobb építészek keze alatt nemes méltóságot nyernek. A British Museum, amelyet 1823-ban

265 Blaise Castle, Somerset, építette John Nash, 1809





266 London, British Museum, megkezdte Sir Robert Smirke 1823-ban

kezdett építeni Sir Robert Smirke (1780–1867), a legjobb angliai példák közé tartozik, vagy tartoznék, ha távolról lehetne szemlélni homlokzatának az athéni Erechtheiont idéző nagyszabású ión oszlopsorát; a kontinensen Carl Friedrich Schinkel (1781–1841), Gilly növendéke a legnagyobb, legérzékenyebb és legeredetibb képviselője a stílusnak. Legfontosabb berlini művei a Hauptwache az Unter den Linden (1816), az Altes Museum (1822–1830) és a Színház (1818). (A két utóbbi erősen megsérült a második világháborúban.) E szigorúan klasszicista épületek mellett a gótika is szerepel Schinkel életművében, néhány esetben pedig teljesen elszakadt a történeti formáktól és sajátos, a jövőre nézve fontos stílust alakított ki (Bauakademie, Berlin).

Az Egyesült Államokban William Strickland (1787–1854) a legjelentősebb építész, figyelemre méltó művei Philadelphiában a Vámhivatal, a Tőzsde és a Pénzverde épülete.

Most már ugyanis, a görög megújulás idején, Amerikát sem hagyhatjuk ki a nyugati építészet körképéből. Az amerikai építészet koloniális volt a tizennyolcadik század végéig, koloniális, mint a spanyolok és portugálok gótikus, reneszánsz és barokk épületei Észak-, Közép- és Dél-Amerikában. Az egyesült államokbeli görögös klasszicizmus még szervesen függ az európai, kivált az angol példáktól, de most előtérbe kerülnek a nemzeti sajátosságok, mint a

267 Berlin, Hauptwache, építette Schinkel, 1816–1818; az oszlopcsarnokból kitekintve a régi Operaházat látjuk, tervezte Knobelsdorff



mérnöki technika, az egészségügyi berendezések és általában a felszerelés erőteljes hangsúlyozása. A szigorúan vett neogörög ideológia háttere a korai tizenkilencedik század művelt osztályainak liberális humanizmusa, Goethe szelleme, vagyis az a szellem, amely megteremtette első nyilvános múzeumainkat és művészeti galériánkat és első nemzeti színházainkat, és amelynek köszönhető az oktatásügy átszervezése és kiterjesztése.

A gótikus stílusban a megfelelő fejlődés visszanyúlik a romantikus mozgalomig. Az ifjú Goethe lelkesedése Strasbourg-ért a forradalmi géniusz tisztelete a géniusz előtt. Az utána következő nemzedék számára a középkor a keresztény civilizáció eszménye lett. Friedrich Schlegel, az egyik legtehetségesebb romantikus író és az egyik legihletettebb gotizáló, áttért a római katolikus hitre. Ez 1808-ban történt. Chateaubriand 1802-ben írta meg *Le Génie du christianisme* (A kereszténység szelleme) című művét. Majd 1835 körül Angliában Augustus Welby Pugin (1812–1852) a kereszténység–gótika egyenletét átvitte az építészeti elméletbe és gyakorlatba. Morális kötelességnek tekintette, hogy a középkor formáit alkalmazza. Sőt nem is érte be ennyivel. Szerinte, mivel a középkori építész derék munkás volt és hívő keresztény, és mivel

268 Berlin, Bauakademie, építette Friedrich Schinkel, 1832–1835





269 London, Parlament, Sir Charles Barry és A. W. N. Pugin terve, megkezdve
1836-ban

a középkori építészet jó építészet, az építész legyen derék munkás és jó keresztény, és akkor jó építész is lesz. Ez az asszociációs elv *ad absurdum* vitele. Hasonlóképpen a korabeli klasszicizálók a gótikát kedvelő építészt obskurantistának, s ami még rosszabb, munkásságát pápistaságnak bélyegezték. Egészében véve a gotizálók érvei bizonyultak hatásosabbnak, és váratlan módon igen jótékony hatást gyakoroltak a művészetre és az építészetre, de a klasszicisták tervezte épületek esztétikai értéke mégis magasabb. Az 1836-ban megkezdett londoni Parlament esztétikailag sikeresebb, mint bármely más későbbi nagy léptékű, gótikus stílusban épült épület. Igen jellemző a korra, hogy csak gótikus vagy Tudorstílusú terv lehetett versenyképes. A nemzeti hagyományokat hirdető műnek nemzeti stílusban kellett épülnie. Az építész, Sir Charles Barry (1795–1860) jobban szerette a klasszikus-olaszos stílust. De Pugin volt a munkatársa, és ő a felelős jóformán valamennyi belső és külső részletért. Ezért oly intenzíven élettelen az épület, amelyre más építészek munkájában – akik a függélyes stílust utánozták – nem találunk példát.

És még Pugin gótikája is csupán máznak bizonyul, mihelyt a Parlament épületét egészében vizsgáljuk. Igaz, tornyaiban és toronysisakjaiban látványos asszimmetria nyilvánul meg, de a folyóra néző homlokzata Palladio kompozíciós elveit idézi hangsúlyos középső és sarokpavilonjaival. „Tiszta görög, uram” mondta állítólag életrajzírója és növendéke, Ferrey szerint Pugin, „klasszikus testen Tudor részletek”. És valóban, minden különösebb erőfeszítés nélkül el tudjuk képzelni a Parlament homlokzatát William Kent- vagy John Wood-féle oszlopcsarnokokkal. És sajátos módon a British Museum, akármilyen tökéletesen görögnek látszik, a kutató szem előtt hasonlóan Palladio-féle épületet tár fel. Ismerős vonások a középső bejárati csarnok és az előrenyúló szárnyak. Periklész Athénjében sosem lehetett volna ilyen laza terjeszkedést elképzelni.

Így tehát míg zajlott a csata a gót és a pogány között, egyik sem ismerte föl, hogy a korhű részleteknek ez az alkalmazása a felszínen maradt. Morális érveket, asszociációs közhelyeket hajigáltak egymás fejéhez, de ügyet sem vetettek az építészetre mint a funkciókat teljesítendő tervezés munkájára – legalábbis erről nem folyt vita. Olyan esetekben, mint a British Museum és a Parlament, az emberek még ma is túlságosan sokat törnek a fejüket az esztétikán, és nagyon is keveset a funkción. Pedig nem szabad elfelejteni, hogy egyformán új dolog volt megépíteni a demokratikus kormányzat palotáját és a népművelés palotáját. Valójában középületek emelése, kiváltképpen olyanoké, amit annak is terveztek, igen ritka volt 1800 előtt. Voltak persze városházák – a legpompásabb mind közül az amsterdami (ma királyi palota), Jacob van Campen műve 1648–1655-ből –, és ott volt az antwerpeni, a londoni, az amsterdami Tőzsdepalota. A londoni Somerset House-t is eredetileg kormányhivatalok és tudós társaságok számára tervezték. De ez mind kivétel. Ha az ember viszont a tizenkilencedik századot veszi szemügyre, és megpróbálja kiválasztani minden idők és minden országok városi építészetének legjobb példáit, egy csomó templomot is bele kell számítani, ritkábban palotákat és természetesen lakóházakat; a gyűjtemény legtöbb darabja azonban kormányzati vagy városi közigazgatási épület és később irodaház, múzeum, galéria, könyvtár, egyetem és iskola, színház és hangversenyerem, bank és tőzsde, pályaudvar, áruháza, szálloda és kórház – vagyis csupa olyan épület, amit nem vallási vagy fényűzési célokra szántak, hanem a nép, vagyis a lakosság bizonyos csoport-

jainak javára és mindennapi használatára. Az építészetnek ebben új társadalmi funkciója jelentkezik, a társadalom új rétegződésének jeleként. De ezek az új célok szolgálatába állított tervváltozatok többnyire névtelenül keletkeznek, legalábbis úgy tűnik. A reneszánsz ispotályok alaprajza majdnem azonos. Mindegyik szükségszerűen a középkor szerzetesi épületeinek lényeges módosítás nélküli változata. Most viszont speciális terveket dolgoztak ki könyvtári raktáraknak, megfelelő tároló berendezéssel. A kórházaknál mindenfajta betegség számára külön kórtermekkel és külön épületekkel kísérleteztek. Börtönök céljaira kitalálták és el is fogadták a csillag alaprajzot (Pentonville). Banképületeknél és tözsdéknél az üvegtetős központi csarnok vagy udvar bizonyult a legcélszerűbb megoldásnak. Múzeumokban és képtárakban különlegesen jó világításra volt szükség, irodaépületekben a legrugalmasabb alaprajzra. Így tehát minden új épülettípust egyénileg kell kezelni.

A sikeres építészeket azonban túlságosan elfoglalta a homlokzatok újfajta díszítése, és nemigen vettek ilyesmit észre. Sir George Gilbert Scott (1811–1878), akit nagyobb tisztelet övezett, mint bárki mást az érett Viktória-korban, megállapította, hogy az építészet vezérelve „a konstrukció díszítése”, és még Ruskin is, aki pedig jobban tudhatta volna, így nyilatkozott: „Díszítés az építészet legfőbb része” (*Lectures on Architecture* – Építészeti előadások, 1853. könyvt. kiad., XII. köt., 83. l.). Így tehát amikor alábbhagyott a klasszicizálók és a gotizálók közötti harc, más stílusok foglalták el a helyüket. A középkori területen a Pugin előtti nemzedékek teljes szívvel a kései gótika függélyes stílusa mellett voltak. Pugin és követői, kivált Scott számára ez anathéma volt. Most már csak a tizenharmadik és korai tizennegyedik századi gótika nyerhetett polgárjogot, és Scott és társai szemrebbenés nélkül cseréltek ki eredeti függélyes ablakot imitált korábbival, amikor templomot restauráltak. Régészeti ismereteik tökéletesedtek, és imitációik a század előrehaladtával mind pontosabbá váltak. A kései gótikusból a koraira való átváltás a harmincas évek terméke, noha az ötvenes-hatvanas években velencei gótikus köztér is tapasztalható, Ruskin *Velence kövei* c. könyve nyomán. A neo-tizenharmadik századbéli művek legjava a késői viktoriánus évtizedekből való, Bodley és különösen Pearson templomai (St Augustine, Kilburn, London; trurói székesegyház). Eredetiség tekintetében ezeket a tehetséges megújítókat messze túl-

szárnyalták a William Butterfield- és James Brooks-féle figurák. Butterfield részletképzése a szélsőséges durvaságig és hivalkodó csúfságig eredeti (Mindenszentek temploma, Margaret Street, London; St. Alban's, Holborn, London), Brooks alaprajzai pedig időnként teljesen hátat fordítanak az angol gótikus példáknak (Krisztus Mennybemenetele, Lavender Hill, London).

Anglia volt az egyetlen ország, amely szívvel-lélekkel átadta magát a gotizálás minden irányzatának és árnyalatának. Franciaország jó darabig tartózkodó volt. A kertekben ritkák a pittoreszk gótikus épületek, a romantikus gótika-felfogás csupán az 1820-as években bukkan fel, a régészeti értelmezés fokozatosan a század harmincas-negyvenes éveiben. A romantikus gótika példája a bordeaux-i nagyherceg keresztelőjének Hittorff tervezte dekorációja 1820-ból, az archeologizáló gótika legjelesebb példája Gau 1846-ban megkezdett Ste Chlotilde-ja; és Hittorff is, Gau is Kölnben született (J. I. Hittorff 1792–1867; F. X. Gau 1790–1853). Köln valóban a gótikus irányzat nemzetközi központjává lett, amióta megtalálták a székesegyház eredeti terveit 1814-ben és 1816-ban, és elhatározták, hogy ezek alapján fejezik be a katedrális. 1842-ben a porosz király letette az új mű alapkövét. Ezek után jó gótikus templomok, majd középületek keletkeznek Hamburgtól Bécsig. Közben Franciaországban Arcisse de Caumont megkezdte az archeológiai kongresszusokat (1833), megalapította a francia Archeológiai Társaságot (1834), és tudományos módszerrel megkezdte a középkori épületek feltérképezését (Statistique Monumentale du Calvados, 1846 stb.), 1837-ben pedig megalakult a Történeti Műemlékek Bizottsága.

A Dél-pártiak ellentáborában az itáliai érett reneszánsz palazzóinak monumentális stílusa váltotta fel a neogörög egyszerűséget. Ennek volt már az előhírnöke Ledoux-nak és néhány kortársának előszeretete az árkádok vagy oszlopos loggiák, vagyis egy quattrocento motívum iránt. Az első igazán neoreneszánsz palota azonban Európában valószínűleg Klenze 1816-os müncheni Beauharnais palotája. München ezek után számos kiváló példát produkált a harmincas években (Gärtner Nemzeti Könyvtára, 1831); hasonlóképpen Drezda is, hála Gottfried Sempernek (Operaház, 1838). Párizsban a legérdekesebb korai példa (1827) a rue Mouffetard-i kaszárnya, Charles Rohault de Fleury műve (1801–1875), súlyos quattrocento rusztikával. Londonban a stílus Sir Charles Barry Travellers' és Reform Clubjainál jelentkezik (1829 és



270 A kölni dóm rekonstruált hosszahájója, Georg von Moller, 1813



271 München, Ludwigskirche és Nemzeti Könyvtár, Friedrich Gärtner
1829–1844 és 1831–1842

1837). A reneszánsz stílus népszerűségét bizonyára elősegítette a plasztikus formálás, amely ellentétben állt a sima neoklasszikussal és az igen vékony neo-kései gótikus formákkal. Megalapozottabb jólétről is tanúskodott, és ez, mint tudjuk, a Viktória-korban az uralkodó osztályok eszménye volt.

A körív újbóli építészeti alkalmazásának más módja is volt a reneszánszon kívül: az északi román, az itáliai román, a korai keresztény és a bizánci stílus. A németek igen bölcsen gyűjtőnevet alkalmaztak erre, ami mindezeket, sőt még az itáliai reneszánsz egy részének utánzását is magában foglalja: *Rundbogenstil*. Schinkel kezdeményezte Németországban az 1820-as években, a korai keresztényből merített templomtervekkel. Tanítványa, Ludwig Persius (1803–1845) látványos sikerrel folytatta ezt (Heilandskirche, Sacrow, 1841; Friedenskirche, Potsdam, 1842). Münchenben leginkább Friedrich von Gärtner (1792–1847) honosította meg (Ludwigskirche, 1829–1844). Angliában a legjobb példák J. W. Wild Christ Church-e és T. H. Wyatt wiltoni temploma 1842–1843-ból. Franciaországban a nîmes-i neoromán

St Paul, Ch.-Aug. Questel (1807–1888) műve, 1835–1851-ből való, a marseille-i lombard–román (vagy bizánci?) székesegyház; Léon Vaudoyer (1803–1872) alkotása 1852-ből stb.

És ekkor, még 1830 előtt, Franciaország felfedezte a maga nemzeti kora-reneszánszát. Egy valódi korai reneszánsz házat, a Maison de François I-t 1822-ben újraépítették, egy új együttes részeként: 1835-ben a valódi korai reneszánsz városházát Godde és Lesueur nagymértékben kibővítette ugyanabban a stílusban, és 1839-ben Vaudoyer megkezdte francia reneszánsz stílusban a Conservatoire des Arts et Métiers-t. Ennek felelt meg Angliában az Erzsébet- és Stuart-kori formák felelevenítése, kivált vidéki házaknál. Asszociációs értékük természetesen nemzeti jellegű; esztétikai vonzóerejük a homlokzat-ornamentika még elevenebb játékában rejlik. Nyilvánvalóan a rejtett szándék, amelyet korhű kosztümök lepleznek, a *mouvementé* és a látványos, Disraeli flamboyant stílusa és Gladstone dagályossága felé törekszik. Még azt is elmondhatjuk, hogy a francia empire stílust máris megkülönbözteti Ledoux-nak és körének stílusától a kevésbé szigorú, szónokia-

272 London, Travellers' Club, 1829 és Reform Club, 1837, Sir Charles Barry





273 Drezda, az Operaház eredeti kialakítása, Gottfried Semper 1838–1841

sabb és díszesebb jelleg. Az 1816-os Madeleine stb. Pierre Vignon (1763–1828) műve, határozottan a császárkori Róma jellegzeteségeit hordozza; nem görögös már, és nem olyan eredeti, mint Ledoux volt. De csak az 1840-es és 50-es években váltak mind fegyelmetlenebbé és bőbeszédűbbé a déli formák, amíg el nem érték a neobarokkot. Az 1861–1874-ben épült párizsi Operaház, Charles Garnier (1825–1898) mesterműve, egyike a legkorábbi és legjobb példának. Másik példa Poelaert óriási brüsszeli törvényszéke (1866–1883). Angliában kevés példa akad erre a *Second Empire* stílusra. Ellenben tanúi lehetünk a Palladio-stílus újjáéledésének, méghozzá legbarokkosabb formájában, és a greenwich-i kórház Wrenjének erős inspirációja is érződik. Azután némi kijózanodás következik be formában, és az amerikai felújított klasszicizmus (McKim, Mead és White) határozott befolyása, majd jellegzetesen jól szituált Edward-kori birodalmi stílushoz érkeztek el (Selfridge-áruház). Németországban a késő tizenkilen-

cedik században és a huszadik század elején a neobarokk Wilhelmstílus néven ismeretes; Olaszországban Róma szégyene II. Viktor Emánuel király nemzeti emlékműve.

Mindamellett mire ezeket az épületeket megtervezték, reakciója támadt és terjedt ennek a felületi – valóban felületi – építészeti felfogásnak. Nem az építészekről indult ki. Nem is indulhatott, mert társadalmi és mérnöki kérdéseket érintett, és ezek az építészeket nem érdekelték. Legtöbbjük szívből utálta kora ipari fejlődését, csakúgy, mint a festők. Nem látták, hogy az ipari forrada-

274 Párizs, az Opera lépcsőtere, építette Charles Garnier, 1861–1874



lom, míg lerombol egy kialakult rendet és szépségideált, újfajta szépség és rend számára teremt alkalmat. A képzelőerőnek új anyagokat és új gyártási eljárásokat kínál, és új perspektívát tár fel a sosem látott-álmodott léptékű építészeti tervezés előtt.

Ami az új anyagokat illeti, a vas és 1860 után az acél lehetővé tette az eddigieknél jóval nagyobb feszítávolságokat; magasabb épületeket emeltek, mint valaha, és könnyen átalakítható alaprajzokat is tervezhettek. A vas- és acélszerkezettel kombinált üveg pedig hozzásegítette a mérnököt, hogy átlátszóvá tegyen teljes tetőket és teljes falakat. A század végén meghonosodott vasbeton egyesíti az acél húzószilárdságát a kő nyomószilárdságával. Építészek keveset tudtak ilyesmiről, inkább a mérnökökre bízta. Mert úgy 1800 táján a területek egyre jobban szakosodtak, s az építész és a mérnök munkája már tökéletesen elkülönült, és mindegyik más-más képzést igényelt. Az építészek idősebb pályatársaik műtermében vagy építészeti iskolákban tanultak, míg maguk is önálló praxist nem kezdtek, és ugyanolyan munkát végeztek, mint a tizenhetedik századbeli közszolgálatban álló építészek, csak

275 Párizs, Opera, építette Charles Garnier, 1861–1874





276 London, Kristálpalota, építette Joseph Paxton 1851-ben

most főként magánmegbízóknak, és nem az államnak. A mérnök-képzés viszont speciális egyetemi karokon folyt, vagy (mint Franciaországban és Közép-Európában) speciális műszaki egyetemeken. A korai vasépítészet legtükéletesebb példái, a függőhidak, mint Brunel Clifton-hídja, amit 1829–1831-ben tervezett és 1836-ban kezdtek építeni, mérnöki és nem építészeti munkák.⁴⁴ Paxton, akinek elméjében a Kristálpalota terve 1851-ben megfogant, jeles kertész és kertépítő volt, aki hozzászólt az üveg-házak vas- és üvegszerkezetéhez. Azok, akik bevezették a vas-támaszt amerikai raktárak építésénél, és a negyvenes-ötvenes években időnként teljesen nyitott homlokzatokat építettek, oly módon, hogy a vasoszlopok közötti teljes térközt beüvegezték, mint építésszek többnyire ismeretlenek vagy jelentéktelenek. És Franciaországban, ahol néhány képzett és elismert építész (Ste Geneviève Könyvtár, 1845–1850, Henri Labrouste [1801–1875] munkája, külsőleg nemes és mértéktartó olasz reneszánsz, belül vasoszlopokkal és boltozati ívekkel) sokszor használta a vasat – olykor még teljes templombelsőnél is (St Eugène, Párizs, megkezdve 1854-ben) – kitette magát a nagy többség támadásainak és nevetségének.⁴⁵

Mindebben az építészet társadalmi szerepének alapvetően téves felfogása rejlik. Ezt elsőnek Pugin vette észre, aki csupán egyetlen gyógymódot tudott: visszatérni Róma ősi hitére. Majd röviddel ezután John Ruskin *The Seven Lamps of Architecture* (Az építészet hét lámpása; 1849) című munkájában azt hirdette, hogy az épület első kötelessége az őszinteség. Nem sokkal később ő is kezdett rájönni, hogy ennek a megvalósításához társadalmi és esztétikai problémákkal egyaránt foglalkozni kell. Az elmélettől a gyakorlatig vezető lépést William Morris (1834–1896) tette meg. Kezdetben Ruskin és a preraffaeliták hatottak rá, egy darabig magának Rossettinek volt a tanítványa, valamint az egyik leglelkiesmeretesebb neogótikus építésze. Nem érte be azonban sem a gyakorlat-

277 Chicago, Marshall Field áruháza, építette H. H. Richardson, 1885–1887



ban látott festésszettel, sem az építészettel, vagyis a kiállításokra szánt táblaképekkel, és az íróasztal- és rajztábla-építészettel.

És amíg Ruskin távol tartotta társadalmi ténykedését esztétikai elméletétől, Morris volt az első, aki a kettőt összekötötte, méghozzá az egyetlen sikerre jogosító módon. Ahelyett, hogy festő lett volna belőle vagy építész, céget alapított, amely tervezéssel, bútorkészítéssel, bútorszövet-, tapéta- és szőnyegkészítéssel, üvegfestéssel stb. foglalkozott, és preraffaelita barátait is rávette, hogy csatlakozzanak hozzá. Amíg a művész nem lesz megint kézműves is – hirdette Morris –, a kézműves pedig művész, addig nem lehet megmenteni a művészetet a gépek általi megsemmisüléstől. Morris hevesen gyűlölte a gépeket. Korának minden baját a gépesedésnek és a munkamegosztásnak tulajdonította. És a maga szempontjából igaza is volt. Az általa javasolt megoldás esztétikailag egészséges, de hosszú távra társadalmilag már nem kielégítő. Új tervezési stílust felépíteni – ez szakasztott olyan menekülési vágy, mint amikor a klasszicista görög templomnak maszkíroz egy városházát. A Morris és tsa cég választotta formákat, csakúgy, mint Morris költészetét, a késő középkor befolyásolta. De Morris mégsem utánzott. Pontosan felismerte a historizmusban rejlő veszélyt. Megmártózott a középkor atmoszférájában és esztétikai elveiben, azután hasonló ízzel és hasonló elvekkel újat alkotott. Ezért éltek túl a Morris-féle textiliák és a Morris-féle tapéták az előző nemzedék alkalmazott művészetét.

Morris társadalmi–esztétikai elmélete, amint az 1877-től tartott számos előadásában és beszédében megtestesül, megmarad a történelemben. Megpróbálta feleleveníteni a hasznosságba vetett régi hitet, helytelenítette, hogy korának építészei és művészei orcátlanul semmibe veszik a mindennapi igényeket, hiteltelennek tartott mindenfajta művészetet, amelyet egyéni géniusz alkot az értők kis csoportja számára, és lankadatlan buzgalommal hangoztatta azt az elvet, hogy a művészet akkor számít csak, „ha mindenki osztozik benne” – s mindezzel megvetette a modern mozgalom alapjait.

Amit Morris tett a művészet filozófiája és a tervezés terén, ugyanazt tette az építészet esztétikájáért Richardson az Egyesült Államokban, Webb és Norman Shaw Angliában. Henry Hobson Richardson (1838–1886) vitathatatlanul még a régi stílusokat imitáló korszakhoz tartozik. Párizsban végezte tanulmányait, és mire hazatért New Englandbe, mély nyomot hagyott benne a

francia román stílus erőteljessége. Alkalmazta is templomoknál, középületeknél és irodaépületeknél (Marshall Field nagyáruháza, Chicago), de már nem pusztán asszociációs okokból. Felismerte, hogy ezek a sima, tömör kőfelületek és hatalmas körívek érzelmi tartalmat hordozhatnak, ami jobban illik a mi korunkhoz, mint bármilyen más ismerős stílus. És Richardson és követői a nyolcvanas években szabadabban és merészebben tervezték vidéki házaikat, mint bárki a korabeli Európában – talán az egy Philip Webb kivételével, Angliában. Webb (1831–1915) szerette a sima téglafalat, és ezen alkalmazta a William és Mary és az Anna királynő korabeli sima, karcsú ablakot, de ugyanakkor összhangban maradt a gótikus és a Tudor-stílus zömök, megbízható építési hagyományaival. A London környéki Bexley Heath-ben épült Red House, első műve, amelyet William Morrisnak (és Morrisszal) tervezett

278 Bexley Heath, Kent, Red House, építette Philip Webb,
William Morris számára, 1859





279 Bedford Park kertes előváros, Richard Norman Shaw. 1878

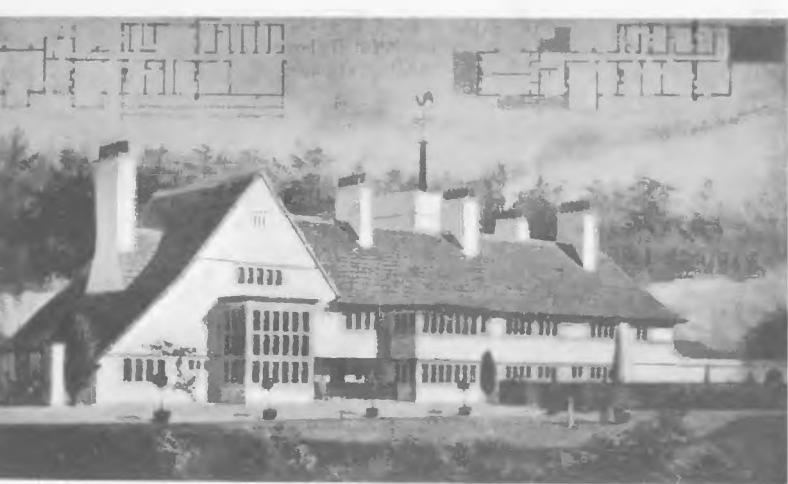
1859-ben, már a csúcsívek és a hosszú szegmens-íves záródású tolóablakok kombinációját mutatja.

Az egészen eltérő korokból származó motívumok keverésének pittoreszk lehetőségeit még nagyobb lelkesedéssel tette magáévá Richard Norman Shaw (1831–1912). Könnyedebb volt, szárnyalóbb képzeletű, de kevésbé igényes ízlésű. Negyven évnél is hosszabb szakmai pályafutása során mindvégig egyeztetni próbálta a korabeli igényt más és más régi korok stílusával. Épített félig favázas Tudor-kúriákat, sokormú holland reneszánsz téglapítványokat, igen mértéktartó neo-Anna királynő stílust vagy inkább neo-William és Maryt, végül pedig elfogadta a dagályos Edward-kori birodalmi stílust. Mit sem élvezett azonban jobban, mint amikor különböző századok motívumaival játszott. Néhány Tudor és néhány tizenhetedik századi motívumot elegyített elméjének egyéb szülötteivel, és ezáltal olyan könnyed életteljességet ért el, hogy mellette a Morris-tervek komornak látszanak.

Norman Shaw közvetlen és igen széleskörű hatást gyakorolt az

280 Perrycroft, Colwall, Malvern, építette Voysey, 1893





281 Puttenham, Surrey, C. F. A. Voysey lakóháza, 1900

építési szakmára. Műterméből az építészeknek egész nemzedéke került ki, akikre örökölték a szabadságot, hogy kövessék Morris eszméit és az ő formáit. Ezek az ifjú építészek alapították meg Morris néhány közvetlen tanítványával együtt a művészetet és a kézművességet egyesítő ún. Arts and Crafts mozgalmat. Mihelyt valaki tudja, mit tanított Morris, a mozgalom neve önmagáért beszél. A csoport tagjai az építészeti hagyományok mind több és több eredeti értelmezését dolgozták ki, jóformán kizárólag városi és vidéki házakhoz készített tervekben. Lethaby, Prior, Stokes, Halsey Ricardo tartoznak a nevesebbek közé. Ma már kevésbé ismerik őket, de tevékenységük korai szakaszában, mondjuk 1885 és 1895 között, szemléletmódjuk frissége és függetlensége egyedülálló volt Európában. A csoport legtehetségesebb tagja, Charles F. Annesley Voysey (1857–1941), személyesen sem Shaw-val, sem Morrisszal nem állt kapcsolatban. Textil-, tapéta-, bútor- és kivált fémmunka-tervei igen újszerűek és kecsesek, és hatásuk éppolyan forradalmasító, mint Morrisé. Épületei is igen elegánsak és vonzóak. Keveset őriz meg a korhű részletekből, de semmiféle erőfeszítést nem tesz, hogy kiküszöbölje az általános korhű aromát. Valójában Voysey építészetének éppen a könnyed, természetes jellege adja meg különleges báját. Azonkívül, ha az ember alaposabban megvizsgálja, meglepő a csupasz falak merészsége és az ablakok



282 München, Atelier Elvira, építette August Endell, 1897. Elpusztult

hosszú, vízszintes sávjai. Anglia a kilencvenes esztendőknél ezekkel az épületeivel közelítette meg legjobban a modern mozgalom formanyelvét.

A következő negyven évben, vagyis századunk első négy évtizedében, angol nevet egyáltalán nem említhetünk. Anglia sokáig járt Európa és Amerika élén építészetben és tervezésben, de uralkodó szerepe mostanra már lehanyatlott. Angliából terjedt el a tájkerítészet művészete, Adam és Wedgwood stílusa, Angliában fogant meg a gotizálás eszméje. Angliát terheli a gépileg előállított alkalmazott művészet degradációja, és Angliát illeti az érdem az előbbi elleni konstruktív ellenhatásért. Morris, Norman Shaw és Voysey kézműves megújulása angol szülemény; angol volt az építészet vezetése alatt álló egyesített művészet új társadalmi felfogása, és angolok a múlttól tökéletesen független tervezés első eredményei. Ezeket leljük fel Arthur H. Mackmurdo Century Guildjének munkásságában, 1885 körül.

Az Art Nouveau, a kontinens első újszerű stílusa, amely, mint

ma már látjuk, kétségbeesetten igyekszik újszerű lenni, az angol tervezésből és kivált Mackmurdóbból merítette ihletét: 1892-ben kezdődött, Brüsszelben, amikor Victor Horta felépítette a Tassel-házat a rue Paul-Émile Jansoi-on, majd 1896–1899-ben ugyan-csak ő építette fel a híres Népházat. 1895-re már ez lett a „dernier cri” Franciaországban és Németországban (Guimard: Castel Béranger, Párizs, 1894–1898; Endell: Atelier Elvira, München, 1897). De jóformán kizárólag dekorációs stílus maradt. Mindössze két építész a kivétel, akik az európai események periferiáján maradtak: Antoni Gaudí (1852–1926) Barcelonában és Charles Rennie Mackintosh (1868–1928) Glasgow-ban. Gaudí stílusa, annak ellenére, hogy volt némi köze a spanyol késő gótikához és a spanyol barokk túltengéshez és fantáziához, és úgy látszik, a marokkói építészethez is, lényegében eredeti – mi több, szélsőségesen eredeti. A Colonia Güell kis templomában (1898–1914), a Güell-park építményeiben (1905–1914), a Sagrada Família-templom kereszthajó-homlokzatában (1903–1926) és két 1905-ös lakóház tömbben a formák cukorsüveg és hangyaboly alakban burjánzanak, az oszlopok ferdék, a tetők hullámszerűek és kigyóznak, a felületeken majolika borítás van, vagy olyan burkolat, ami vas-

283 Brüsszel, a Népház színházterme, Victor Horta, 1896–1899





284 Glasgow, Képzőművészeti Iskola, építette Charles Rennie Mackintosh, 1898–1899

tag malterbe ágyazott csésze- és tányércserepekből áll. Lehet, hogy mindez rossz ízlésre vall, de túlcserél benne a vitalitás, és az ellenállhatatlan merészség.

Gaudí barbárságának nyoma sincs Mackintoshban, de azért éppolyan eredeti ő is. Amit a spanyol gótika és barokk jelentett Gaudinak, az volt Mackintoshnak a skót kastély és kúria. Műveinek, mint például a glasgow-i Képzőművészeti Iskolának (1898–



285 Barcelona, Sagrada Família-templom, építette Antoni Gaudí, 1903–1926

1899) sajátos jelleget kölcsönöz a hosszan elnyújtott, nosztalgikus hajlatoknak és az Art Nouveau ezüstszürke, lila és rózsaszín árnyalatainak kombinációja az egyenes, függőleges és lendületes, kérlelhetetlenül szögletes vázszerkezettel. Ahol ez fából van, ott fehérre lakkozzák. Ebben a sajátos kombinációban felbukkan az Art Nouveau legyűrésének lehetősége, és Mackintosht valóban azért tisztelték jobban Ausztriában és Németországban, mint Angliában, mert ez a két ország kevéssel a századforduló után maga is kiutat keresett az Art Nouveau dzsungeléből. Ebben Voysey Angliája éppúgy a segítségükre lehetett, mint Mackintosh Skóciája, a porosz kormány tehát 1896-ban elküldte Hermann Muthesiust Londonba, a követségre, mint építészeti és tervezési ügyekkel megbízott megfigyelőt. Hét évig maradt Angliában, és alaposan megismertette Németországgal az angol lakóház-építészet új irányzatát. A huszadik század új német stílusának megteremtői sosem tagadták, hogy mennyivel tartoznak Angliának. Ebben rejlik a lényeges különbség a német és a francia vagy amerikai helyzet között. Ugyanis ennek a három országnak volt oroszlán-része a modern építészet elterjesztésében. Anglia ezen a sarkalatos ponton megtorpant. Az angol nemzeti karakter nagyon is ellenzi a forradalmat, sőt még az ésszerű következetességet is, a drasztikus lépéseket, a megalkuvás nélküli cselekvést, Angliában tehát harminc évre megállt a haladás. Voysey-nek a Tudor-hagyományok iránti tiszteletét a Wren-féle és a György-kori hagyományok tisztelete követte, ami a lakóházépítkezésben éppolyan kellemes, de erőtlen, vagy ellenkezőleg: kínosan felfuvalkodott a nagy és hivatalos épületeknél.

Az első magánházak, amelyeknél felismerhető a huszadik század új, eredeti stílusa, Frank Lloyd Wright (1869–1959) művei, amelyek Chicago környékén épültek a kilencvenes években. Szabadon szétterülő alaprajzuk van, teraszok és konzolosan kinyúló tetők révén összefonódó külsők és belsők, a szobák egymásba nyílnak, az uralkodó irány a vízszintes, hosszú ablaksávokat alkalmaz, amelyek a mai házakban oly megszokottak. Ugyancsak Chicagóban, de már a nyolcvanas-kilencvenes években épültek az első acélvázás épületek (William Le Baron Jenney: Home Insurance Company, 1884–1885), és a homlokzatok ezt nem rejtik el (Hobart és Roche: Marquette Building, 1894). Amennyiben még valamilyen egyéb kort idéző stílust használnak a külső részletképzésben, az általában Richardson szigorúan egyszerű amerikai

román stílusa, míg Louis Sullivan (1856–1924) olyan felhőkarcolókban, mint a St. Louis-i Wainwright Building (1890), a buffalói Guaranty Building (1895) és a chicagói Carson, Pirie és Scott Áruház (1899–1904), már tökéletesen függetlenítette magát a múlttól. Sullivannak a földszint és a legfelső szint kivételével valamennyi emeleten végigvitt ablakosztó- és ablakpárkány-rácsozata első megjelenése egy mai napig is érvényes rendszernek.

286 Buffalo (New York), Guaranty Building, építette Sullivan, 1895





287 Chicago, Carson, Pirie és Scott Áruház, építette Louis Sullivan, 1899–1904

E téren Amerika volt az első, Franciaországban tervezték viszont az első valódi betonszerkezetű házakat. Századunk első éveiből valók, és Tony Garnier (1869–1948) és Auguste Perret (1874–1954) nevéhez fűződnek. Tony Garnier 1901-ben mint az Académie ösztöndíjasa Rómába került, és ott ahelyett, hogy engedelmesen tanulmányozta volna a császárkori Róma maradványait, kidolgozta egy eszményi Iparváros tervét, amelyet szülőföldjén, a Rhône völgyében kellene felépíteni. A tervezés szempontjából úttörő munka volt ez, mint mindjárt meglátjuk, de az épületek külseje szempontjából nem kevésbé. Lényegileg betonból kellett volna épülniök, a lakóházak szigorúan kocka formájúak, a középületek konzolosan kinyúló födémeikkel – ezek legalább olyan merészek, mint Frank Lloyd Wright házai. A Cité Industrielle-t 1904-ben kiállították, de anyagát csak 1917-ben jelentették meg. Ezáltal Perret-é lett az elsőbbség a betonnak több mint hasznos anyagként történő bemutatásában. Híres bérháza a rue Franklinen 1902–1903-ból való, rue Ponthieu-i garázsa, ahol a beton burkolat nélkül jelenik meg, 1905-ből; a Théâtre des Champs-Élysées, az első vasbetonból emelt középület, 1911–1912-ből.

Ugyanezekben az esztendőkből tervezték épületeiket és enteri-

288 Chicago, Robie House, építette Frank Lloyd Wright, 1909





289 Közigazgatási épület Tony Garnier „Cité Industrielle”-tervéből,
kiállították 1904-ben

örjeiket éppilyen újszerű és mégis helyi jellegű stílusban Josef Hoffmann (1870–1956) és Adolf Loos (1870–1933). Németországban a legjelentősebb dátum a *Deutscher Werkbund* megalapítása (1907). Haladó gyárosok, építészek, tervezők találkozóhelyének szánták. Valójában alig egy évvel alapítása után Peter Behrens építész (1868–1940) felkérte a berlini Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft, az AEG, hogy vállalja el új épületeik, termékeik, csomagolásuk, sőt még irodai levélpapírjuk tervezését is. Behrens 1909-es turbinagyára az ipari építészet új méltóságát hirdeti. Legjelentékenyebb tanítványának, Walter Gropiusnak (1883–1969) első munkája ugyancsak gyár volt, a Hannover környéki Alfeldben a Fagus Művek, amely 1911–1914-ben épült. A fő épülettömb homlokzatának ritmusa, a sarkon függőleges támasz nélkül átforduló üvegezéssel, a lapos tető, és a párkány hiánya, a bejárati csarnok vízszintes sávozása – mindegy könnyen rámondhatná az ember, hogy századunk harmincas éveiből való. Ugyanez vonatkozik Gropius következő épületére is, a kölni 1914-es Werk-



290 Berlin, az Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft turbinagyára,
építette Peter Behrens, 1909

bund-kiállítás minta üzem- és irodatömbjére. Itt a legmeglepőbb motívum, hogy a két lépcsőházat teljesen hajlított üveggel övezi, úgyhogy a szerkezeti váz és a belsőben történő műveletek büszkén közszemlére vannak téve. Nyomban felismerhetjük itt is, éppúgy, mint Wright lebegő alaprajzában, a Nyugatnak a térbeli mozgás iránti örök szenvedélyét.

Így tehát 1914-re az ifjabb nemzedék vezető építészei bátran szakítottak a múlttal, és minden vonatkozásában elfogadták a gépkorszakot: új anyagok, új eljárások, új formák, új problémák. Ezekből a problémákból egyet még nem említettünk – noha talán

az építészet szempontjából magánál az építészetnél is fontosabb – : a várostervezést. Már elmondottuk az előzőek során, hogy az ipari forradalom hozta változások közül a legnagyobb a városok hirtelen növekedése. Hogy ezzel megbirkózzanak, az építészeknek az új, nagy munkástömegek lakásproblémáira kell koncentrálniuk ezekben a városokban, és megfelelő útvonalak tervezésére, amelyeken a munkás lakóhelye és munkahelye között naponta közlekedik. De őket csak a homlokzatok érdekelték, és semmi más: és bizonyos mértékig ugyanez áll a tizenkilencedik század városi hatóságaira is. Szaporán nőtték ki a földből az új középületek. Pompások voltak, minden megvolt bennük, ami csak pénzért kapható. Nézzük például a manchesteri városházát, a London melletti Egham Royal Holloway College-ét, a birminghami törvényszéket, a londoni megyeházát. A párizsi Operaházát és a brüsszeli törvényszéket már említettük. Sok hasonló léptékű épülettel találkozunk, mint

291 Alfeld, a Fagus Művek gyárépülete, építette Walter Gropius és Adolf Meyer, 1911–1914





292 Köln, minta üzemépület a Werkbund-kiállításon, építette Walter Gropius és Adolf Meyer, 1914

például a római törvényszék, az amsterdami Rijksmuseum, a berlini Technische Hochschule. A legnagyobb szabású együttes – és a legdiszharmonikusabb – a bécsi új Ring mentén áll: a gótikus városháza, a klasszikus Parlament, a reneszánsz múzeumok stb.; igazán senki sem mondhatja, hogy a kormányok és a városi tanácsok nem tartották feltétlen kötelességüknek, hogy nagylelkű alkalmat kínáljanak az építészetnek.

Csak éppen ott hibázták el a dolgot, hogy sokkal, de sokkal nagyobb kötelességük lett volna tisztességes lakásviszonyokról gondoskodni a polgáraik számára. Azt mondhatja erre valaki, hogy ez a liberalizmus filozófiájának eredménye, amely arra tanít, hogy mindenki akkor a legboldogabb, ha hagyják, hogy kedve szerint éljen, és hogy természetellenes és mindig káros beleavatkozni az emberek magánéletébe. Ez a magyarázat kielégítheti a történészt, a társadalmi reformert azonban annál kevésbé. Mert ő látta, hogy az ipari városok új házainak 95 százalékát spekuláns építésszek építették olyan olcsón, amennyire csak a szűkmarkú szabályzat engedte, és ehhez szabta cselekedeteit. Ha olyan ember volt, mint William Morris, középkorias szocializmust prédikált

és a kézművesség boldogabb világába menekült. Ha olyan volt, mint Albert herceg és Lord Shaftesbury, társulatokat alapított, hogy magánadakozásból javítsák meg a kézműves és a földműves lakhelyét. Ha ellenben maga is felvilágosult munkáltató volt, egy lépéssel tovább ment, és tisztességesebb színvonalú lakótelepet terveztetett és építtetett a munkásainak. Így alapította meg Sir Titus Salt 1853-ban a Leeds melletti Saltaire-t. Ma igen szürkének látjuk, de a maga idejében úttörő munka volt. A Lever fivérek 1888-ban kezdték építeni Port Sunlightot, Cadbury 1895-ben Bournville-t. Ez volt a két első, kertes elővárosnak tervezett gyári lakótelep. Ezekből – és a London környéki Bedford Parkból, amelyet már 1875-ben tervezett Norman Shaw ugyanennek az elvnek alapján, noha jobbmódúak számára – terjedt el a kertes előváros és a kertváros-mozgalom, újabb angol hozzájárulás a modern európai építészet előtörténetéhez. Az első önálló kertváros, Letchworth alapításával érte el csúcspontját – ezt Barry Parker és Raymond Unwin tervezte 1904-ben –, és az esztétikailag legtökéletesebb kertes elővárossal, Hampsteaddel, amelyet ugyanezek az építészek terveztek 1907-ben. Ám mindez, a kertváros és a kertes előváros teljes elképzelése, menekülés magából a városból. Az első építész, aki birokra kelt magának a városnak a problémájával, aki felismerte, hogy iparnak, lakónegyednek, középületnek megfelelő elhelyezést kell biztosítani, Tony Garnier volt, az ugyanezen évekből származó Cité Industrielle tervezője.

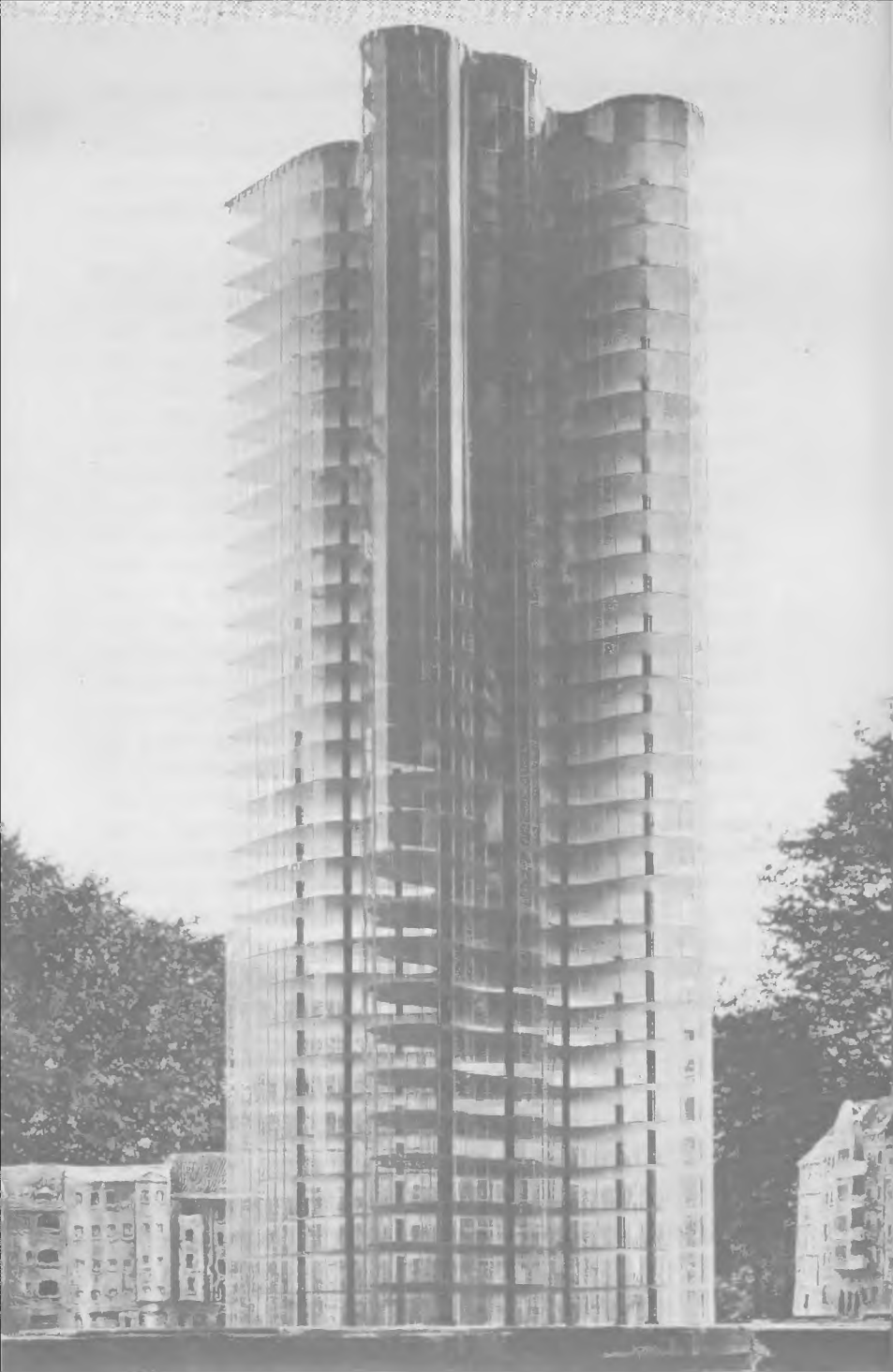
Utolsó fejezetünk szükségszerűen különbözik az előzőktől. Azok — a történelem; hogy ebből mennyire lesz történelem, az még kétséges, különös tekintettel arra, hogy meglehetősen pontossággal akkor kezdődött, amikor a szerző a „színre lépett”.

Amikor az első világháborúnak és közvetlen utójátékának hathét esztendőszünete után megint elkezdődött az építő tevékenység, a helyzet a következő volt: az építészetben új stílus honosodott meg; igen bátor, igen határozott, nagy képzelőerővel és találékonysággal megáldott emberek jóvoltából. Nagyobb forradalmat vittek végbe, mint bármi más, ami azóta történt, hogy ötszáz esztendővel ezelőtt a reneszánsz a gótikus formák és elvek helyére lépett, és a merészségük, jóformán úgy tűnik, meghaladja még Brunelleschiét és Albertiét is; a quattrocento mesterei ugyanis a Rómához való visszatérést hirdették, míg az új idők mesterei felfedezetlen tájakra merészkedtek. Nevüket és műveiket már az előző fejezetben tárgyaltuk, de ebben is fel-felbukkannak majd. Nem fér hozzá kétség, hogy az ésszerűség érvei mind az ő oldalukon sorakoznak fel. Amit megtettek, azt meg kellett tenni. Az általuk teremtetten stílus nyilvánvaló összhangban volt az építészet új társadalmi és ipari helyzetével. A huszadik század — ennyit főleg általánosítás nélkül is megállapíthatunk — a tömegek és a tudomány százada. Az új stílus nem volt hajlandó elfogadni a kézművességet és a tervezés szeszélyeit, s így kiváltképp megfelelt a széles körű, névtelen megrendelő tömeg igényeinek, a sima felületek és a plasztikus tagozatok jóformán teljes hiánya pedig alkalmassá tették az egyes részek ipari előállítására. Az acél, üveg és vasbeton nem diktálta az új stílust, de hozzá tartozik, s mivel ez így van, az ember joggal elvárhatta — és néhányan valóban várták is —, hogy az új stílus, mihielyt teret hódított, válság nélkül folytatódjék. Ám érdekes módon az 1920 és 1925 között eltelt esztendők ko-

rántsem voltak a töretlen haladás évei az 1900–1914-es úttörők kijelölte csapáson.

Ehelyett a zaklatott 1919-es év hangulata, a békébe és jólétbe vetett bizalom végleges eltűnése, visszatérés hosszú évek erőszakos és primitív körülményei közül – mindez az új építészetet és a tervezést az expresszionizmusba kényszerítette, amely több szempontból rokonabb az Art Nouveau-val, mint az 1914-es stílussal. A leghíresebb példák: Fritz Hoeger (1877–1949) hamburgi Chilehaus (1923), szenzációs, végigfutó függőleges pilléreivel és dekoratívan rakott téglafalával; és a berlini Nagy Színház (1919) belseje, Hans Poelzig (1869–1936) műve, fantasztikus sztalaktitokkal. Nem ennyire közismert azonban az a tény, hogy futólag még Gropius is leróta tiszteletét az expresszionizmusnak a betonból épült 1921-es weimari háborús emlékművel, és hogy Mies van der Rohe 1926-ban a legtöményebb kubisztikusan expresszionista stílusban tervezett emlékművet a kommunista Karl Liebknechtnek és Rosa Luxemburnak. A terv kényszeredetten illeszkedik a mester tökéletesen racionális 1925-ös és 1927-es lakóháztömbjeinek sorába. Ennél a meglepő ötletnél sokkal fontosabb a jövő szempontjából Mendelsohn 1920-as potsdami Einsteinturmjának expresszionizmusa; sok, kb. 1914 és 1927 közötti terve mellett ugyanis (amelyek láthatólag Sant’Elia hatása alatt készültek) megjelenik az áramvonal-motívum, amely oly végzetesen mindenható lett az amerikai ipari formatervezésben. Az építészetben is számtalan utánzója akadt a Mendelsohn-féle, a sarkokat lendületesen megkerülő vízszinteseknek. Mies van der Rohe 1919-ben kezdett álmodni csupa üveg falú felhőkarcolókról; ezek olyan fantáziát árulnak el, amely régebbi munkáiból hiányzott, habár jövőjüket a későbbi évek racionális fejlődése biztosította. A felhőkarcoló iránti érdeklődés az általános Amerikabűvölet visszatükröződése volt; Európa elbámult az amerikai merészség, kérlelhetetlenség és tempó láttán, s ez azokban az években inkább romantikus, mint racionális beállítottságra vall. Mendelsohn 1926-ban megjelent amerikai képeskönyve meggyőzően illusztrálja ezt a magatartást. 1922-ben Le Corbusier (1887–1965) is fantasztikus tervvel állt elő: város hárommillió lakos számára, akik szabályos rács alaprajzú lakótelepen laknak, és a huszonnégy, kereszt alakú felhőkarcolóból álló városközpontban dolgoznak.

Ez az expresszionista tendencia – kétségtelenül politikai okok,



nevezetesen az infláció következményeképpen – Németországban volt a legerősebb. Más országokban is megtaláljuk azonban a nyomát; tanú erre P. V. J. Klint koppenhágai Grundtvig-templomának homlokzata (pályázat: 1913, alapkő: 1921), apró kapuival, fölöttük merő téglafalával, legfelül pedig orgonasípszerűen emelkedő ormaival. Az építészet terén a nemzetközileg legismertebb hozzájárulás a hollandoké, legszertelenebb korai emléke J. M. van der Mey 1911–1916-os amsterdami Scheepvaarthuisa. A forrás Hendrik Petrus Berlage (1856–1934) lényegesen józanabb munkája volt, az amsterdami tőzsdepalota (1897–1903), amely megfelel a lakóházépítkezésben a Voysey-szabású alkotó mérsékelt és józan korabeli újításainak. Berlage, minden tisztas józansága ellenére, szeretett játszani a téglával, és furcsa, szögletes mintákat dolgozott ki. A nagyszabású amsterdami lakótelepnek – tervezte Michel de Klerk (1884–1923), Piet Kramer (1881–1961) és mások 1917-től – igen furcsa, szögletes vagy hajlított hirtelen kiszögellései és igen furcsa tetői és kontúrjai vannak. Willem Marinus Dudok (sz. 1884) hasonló felfogásban kezdte, amikor kinevezték Hilversum város építészévé, de csakhamar levedlette az Art Nouveau örökségét, s később már élesebb kocka alakban csoportosította a téglaház-tömböket, és ez a megoldás Hollandián kívül is erősen elterjedt. Mesterműve a hilversumi városháza 1928–1932-ből, és ekkor már visszahozhatatlanul lezajlott az expresszionista közjáték.

Valójában már 1924-re vagy 1925-re kimerült. Az 1925 és a második világháború kitörése közötti esztendők egészen más jellegűek. Az 1914-es új stílus, amelyet átmenetileg elkábított az expresszionizmus gőze, megint talpraállt, és némely országban mindenféle építészeti munka terén általánosan elfogadott vezérestílussá fejlődött. Más országokban félklasszikus monumentalitássá változott, ezt ugyanis könnyebben elfogadták azok, akik vagy gyengék voltak az igényes új stílust asszimilálni, vagy nagyon is a még meg nem hódított tömeg ízlését nézték. A huszadik századi új stílus elfogadásának térképét így lehetne megrajzolni: Közép-Európában – Németország, Ausztria, Hollandia, Svájc – általános; Franciaországban sosem terjedt túl néhány vállalkozó kedvű építész kicsiny megrendelőkörén; a mozgalom vezéralakja 1923-tól Le Corbusier; Svédországban 1930-ban következett be a fordulat; Olaszországban nyoma sincs Terragni comói 1932-es Casa del Fascioja előtt. Angliában elsőként Peter Behrens épített egy



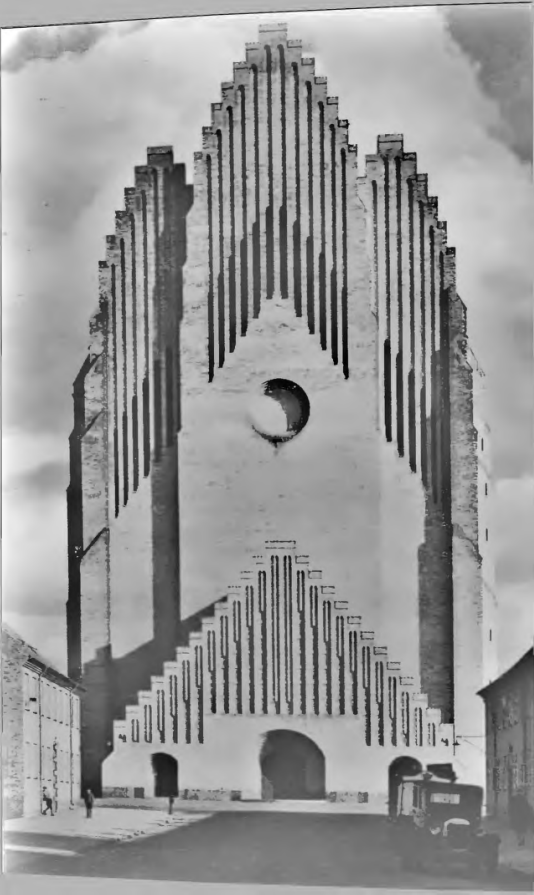
294 Potsdam, Einsteinurm, építette Erich Mendelsohn, 1920

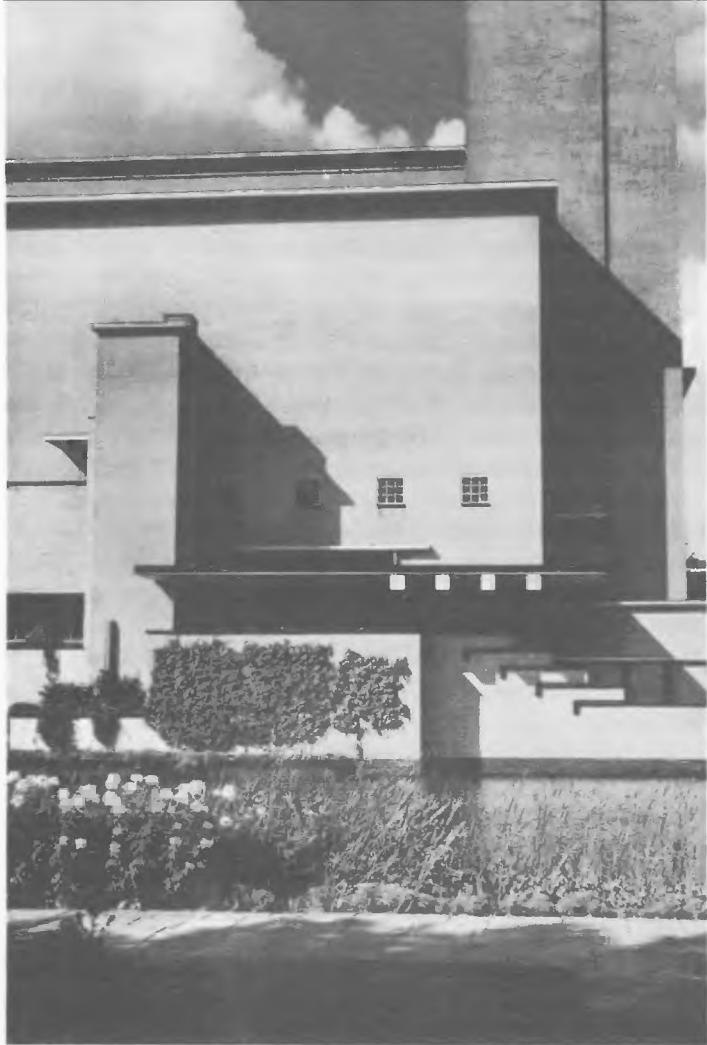
házat 1926-ban Northamptonban egy angol gyárosnak, ezután öt évig jóformán semmi sem történt, majd a Németországból érkező menekültek segítségével gyorsult a tempó (Gropius, Mendelsohn, Breuer stb.). Az Egyesült Államokban a kezdetet Raymond Hood néhány New York-i felhőkarcolója jelzi (1928, és különösen a *Daily News* 1930-as és a McGraw-Hill cég 1931-es épülete), majd Howe és Lescaze 1931-es műve, a Philadelphiai Takarékpénztár Társulat székháza; de valójában nem sok történt a második világháború előtt. Braziliában az új stílust egy orosz építész, Gregori Warchavchik kezdeményezte, aki 1928-ban São Paulóban épített néhány házat, de ezeket közel tíz esztendeig nem követte újabb. Oroszországban a merész, bár ritka kezdeményezéseket 1931-ben szigorúan leállították, és az óramutatót visszaigazították egy konvencionális, naivul szónokias klasszicizmusra. Németországban Hitler igazította vissza az óramutatót 1933-ban, és sokévi vezető szerep után az ország eltűnt a modern építészet színpadáról.

Németország azonban már nagyon is sokat felszívott ahhoz, hogysem az óriás oszlopokhoz és vaskos párkányokhoz való visszatérés veszélye fenyegette volna. Az ország belépett azoknak a sorába, amelyek – mint Franciaország – hittek a klasszikus elvek és arányok megújulásának, sőt túlélésének lehetőségében, azáltal, hogy a pillérek lábát és fejét leborotválták és minden enyhítés nélkül egyszerűen négyzetesre formálják őket, s az ajtókat, ablakokat keretező szegélyeket, valamint párkányokat is eltüntetik. Ez a stílus többé-kevésbé sikerült formában élt (és még ma is él) Franciaországban, Olaszországban és Németországban. Franciaországban Perret személyes fejlődésének volt az eredménye; ő ugyanis merész kezdet után a vasbetonhoz fordult; ezzel az anyaggal óhajtott megoldani a klasszikus mérték problémáját. A Párizs környéki Raincyben épült templománál (1922–1923), ahol az üvegfalat sűrű, mértani formákból készült betonrács mintázza, sok maradt még korai műveinek bátorságából, és a zökkenősen emelkedő torony jócskán az akkori idők expresszionizmusáról árulkodik. Bútor-múzeuma és a francia flotta számára emelt irodaépülete – mindkettő Párizsban, és mindkettő 1930-ból – bátran mondható a beton-klasszicizmus negatív erényei példájának. Perret mindvégig meggyőződéssel alkalmazta ezt a stílust, kivált háború utáni iroda-

295 Amsterdam, „Eigen Haard” lakóháztömb, építette Michel de Klerk, 1921







297 Hilversum, Városház, Willem Marinus Dudok 1928–1932

tömb-terveiben stb., Le Havre tengerparti részén (1948–1950). Legelegánsabb és talán legfranciásabb példája ennek a klasszicizmusnak (amelynek sokkal félénkebb és sokkal kevésbé eredeti változata Angliában a György-kori stílust felújító „neo-Georgian” néven ismeretes) Michel Roux-Spitz munkája (1888–1957; párizsi lakóháztömbök, 1925 stb.). A német Nemzetiszocialista Párt

müncheni épületéről és a berlini kormányépületekről minél kevesebbet szólunk, annál jobb.⁴⁶ Az olaszországi fasiszták sikeresebben kezelték ezt a stílust, amelyet impozánssá és közérthetővé akartak tenni. Olaszországban erősebb volt a klasszikus hagyomány, és megújítása természetesebben következhetett be. A modern stílus is kevésbé hatolt be, és így könnyebben és természetesebben alkalmazhatták a maguk formanyelvét. Egyébként nemes, nem közönséges látványosság tekintetében senki sem mérkőzhetik az olaszokkal. Ezért születtek olyan alkotások, mint Bergamo és Brescia új városrészei, Littoria és Sabaudia városai, az 1937-es párizsi világkiállítás Marcello Piacentini és Pagano építette olasz pavilonja, az 1937-es római Foro Mussolini stb., és a városközpontokban akkor épült sok üzletház és lakóháztömb mind ebben a szellemben keletkezett. Mindezeknél határozott derékszögűség vegyül finom hatású fénylő márványokkal, kívül és belül. Mussolini azonban nem fordult el teljesen a huszadik század stílusától, és sok mindent eltértek (még a kitűnő, egyáltalán nem megalkuvó új firenzei pályaudvart is, amelyet 1936-ban épített az 1891-ben született Giovanni Michelucci, az Alberti-féle Sta Maria Novella-homlokzat közelében), ami lehetetlen lett volna Németországban.

Másfajta volt Dánia és Svédország klasszicizmusa; jóval kevésbé hivalkodó, valójában semmiféle birodalmi igénnyel nem lépett fel, és nem is volt annyira merev. Dániai példák: H. Kampmann, Aage Rafn és mások 1925-ös Rendőrfőkapitánysága és Kay Fisker 1923-as Hornbaekhusa, mindkettő Koppenhágában, és az E. Thompson építette 1923-as haellerupi Øregaard iskola. Svédországban a stílus kezelésmódja eredetibb és játékosabb, finoman vékonyuló oszlopokkal (Ivar Tengbom 1926-os koncertterme, Asplund könyvtára 1921-ből és 1922-es Scandia mozija, mindhárom Stockholmban). A svéd építészet azonban nem a klasszicista hozzájárulásnak köszönhetette hirtelen támadt európai hírnevét, hanem a Ragnar Östberg (1866–1945) építette stockholmi városháza élvezetes szabad és rafinált eklekticismusának. Az épületet 1911-ben kezdték meg, de csak 1923-ban fejezték be. Gyönyörű fekvésű, merész alaprajzú épület; erős, magas saroktornyát szép kis nyitott laterna koronázza. Egy kicsi a Doge-palotából, egy kicsi a román stílusból; a részletképzés a tizenhatodik századbéli zömök svéd stílus származéka, míg máshol játékosan expresszionista. A terv meggyőző és eredeti, csak éppen újabb ve-

szedelmes precedenssel szolgálhatott a régi motívumokkal való játszadozásra, ami Östberg ifjúkorában természetes volt.

Mindezt azért irtuk le a fejlődés fő áramlatához való visszatérés előtt – amely áramlat forrása az 1900–1914-es évek úttörőinek munkássága volt –, mert szem előtt kell tartanunk azt a tényt, hogy az új stílus 1924 és 1939 között egyáltalán nem uralta a terepet. Már említettük, milyen volt a behatolás mértéke. A következő oldalakon felsorolandó példákat főként a legkövetkezetesebben modern országokból merítettük. Ám a francia csökönyösség ellenére, az első építész, akit bemutatunk, mégis szükségképpen Le Corbusier (1887–1965), aki, habár születésére nézve svájci volt, Párizsban telepedett le, miután előzőleg Párizsban Perret és Berlinben Peter Behrens tanítványa volt, és élete végéig Párizsban élt. Ő az építészet Picassója; zseniális, találékonysága kimeríthetetlen,

298 Utrecht, villa, építette Gerrit Rietveld és Schröder, 1924



kiszámíthatatlan és felelőtlen. Szöges ellentéte Gropiusnak, aki józansága, társadalmi felelősségérzete, pedagógiai hite révén éppoly szilárd nemzetközi elismerésre tett szert, mint káprázatos írás- és rajzkészsége révén Le Corbusier. Kettejük közös talaja mégis az 1914-ig kifejlesztett stílusnyelv, amelynek megteremtésében Gropiusnak jutott az oroszlánrész. Az 1925 és 1930 közötti épületek fehérek voltak (ha nem is maradtak fehérek) és kocka alakúak. Ez vonatkozik Le Corbusier villáira is – Vaucresson (1922), Auteuil (1923), Boulogne-sur-Seine (1926), Garches (1927) –, csakúgy, mint a kitűnő J. J. P. Oud (1890–1963) munkáslakótelepére Rotterdamban és környékén (1924–1930) és Gropius dessau-i Bauhaus-épületeire, amelyekről később bővebben szólunk. Nyilvánvaló a párhuzam a kubista festőkkel, kivált Le Corbusier esetében, aki maga is festő volt, és azoknál az építészeknél, akik Gropiusnál és Oudnál jobban szabadjára engedték fantáziájukat (a holland Rietveld 1924 körül, Mendelsohn már 1922-ben egy berlini ikerháznál, Robert Mallet Stevens Párizsban, 1927 körül stb.). A magasabb rendű építészeti fantázia megóvta Le Corbusier-t attól, hogy villáinál a kubista manír rabja legyen. Már az 1925-ös párizsi világkiállítás Pavillon de l'Esprit Nouveau-jánál is

299 Párizs, Garches, villa, építette Le Corbusier és Pierre Jeanneret, 1927

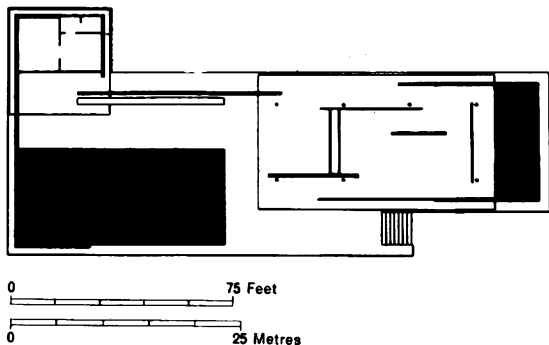




300 Dessau, a Bauhaus műhelyépülete, építette Walter Gropius, 1925–1926

meghagyott az épület belsejében egy fát, amely keresztülnőtt a tetőn, és a párizsi Cité Universitaire-ben épült svájci diákszállóban (1930) szabálytalan terméskőfalazat – természetes, csak nyersen megmunkált anyag – jelenik meg az üveg, a fehér beton és vakolat társaságában. A természet, az irracionális értelmében, újra jogait követelte. De ehhez még nem ért meg az idő – és egészében véve ezért hálásak lehetünk.

Le Corbusier itt is, mint mindig, egyéni és utánozhatatlan, akármennyire igyekeztek is utánozni, szabványosítani. Az 1925–1930-as évek legnívósabb alkotásai kevésbé voltak személyes jellegűek, gyakran majdnem anonimok, annyira hiányzott belőlük az öntudatosan megnyilvánuló egyéniség. A legjobb példák közül Gropius dessauai Bauhausát emeljük ki egyrészt, másrészt pedig néhány lakóház-tömböt. A Bauhaus 1925–1926-ban épült. Egy középponti tömbhöz különböző magasságú és tömegű szárnyépületek járulnak; az egésznek az alaprajza nagyjából két, egymást részben átfedő L. A központ a vasbeton pilléreken álló kétszintes irodatömb, északon csatlakozik hozzá a négyszintes ipariskola-tömb, délen kereszt szárny, előadóteremmel, étteremmel stb., ennek a végéből nyúlik ki a hatszintes, toronyszerű hálóteremtömb sok apró balkonnjával, és a csupa üveg műhelytömb. A kompozíció a józan ész is, a szemet is kielégíti. Lakóház-tömbök terén Mies



301 Barcelona, az 1929-es Világkiállítás Német pavilonja, építette Mies van der Rohe

van der Rohe berlini (1925) és stuttgarti (Weissenhof, l. alább; 1927) munkái érdemelnek említést, valamint Bruno Taut (1880–1938) berlini és Ernst May (sz. 1886) frankfurti hatalmas lakótelepei; mindkettőt 1926 körül kezdték meg, az első középítkezés, a második a város építkezése. Az eddigi eredmények legjobb summázata a Deutscher Werkbund kísérleti telepe, a Stuttgart melletti Weissenhof (1927), amelyben Gropiustól és Mies van der Rohétól Oudig és Le Corbusier-ig számos építész közreműködött. A fehér kockák és a különféle kompozíciójú kockatömbök csoportjai félreismerhetetlenül az 1925–1930-as stílust tükrözik.

A kockák diktatúrájától való felszabadulás 1930 körül kezdődött, noha Le Corbusier sosem fogadta el teljesen. A legfontosabb esemény az 1930 nyarán rendezett stockholmi kiállítás volt, ahol Gunnar Asplund (1885–1940), addig lényegében érzékeny klasszicista, a modern felé fordult, és könnyed és átlátszó lehetőségeket mutatott be, amelyek a kiállítás építész látogatói közül sokat meggyőztek. Az 1930 utáni esztendőök legjobb munkáit a külső és belső tér meghitt kapcsolódása jellemzi, amit Frank Lloyd Wright Amerikában már évek óta kihasznált, és az a meggyőződés, hogy sokkal szebb látvány az acélszerkezet, mint a tömör betonfelület. Ha kényszerítenének, hogy válasszuk ki a legtökéletesebb munkát, valószínűleg az 1929-es barcelonai kiállítás német pavilonjára esne a választás. Ez Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969) műve; alacsony épület, teljesen sima travertin lábazata van, üveg és sötétzöld tiniani márvány falai és lapos fehér teteje. A belső telje-



302 Barcelona, az 1929-es Világkiállítás Német pavilonja, építette Mies van der Rohe

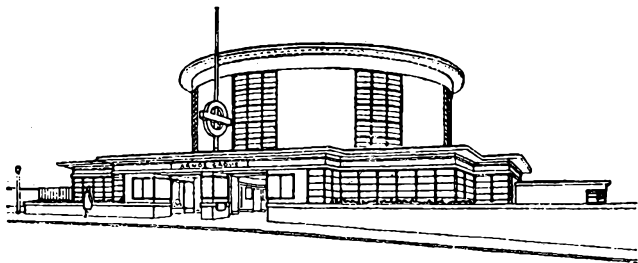
sen nyitott volt, fényes, keresztszelvényű acéloszlopokkal, osztásként csak ónix, palackzöld üveg stb., tehát nem teherhordó falak szerepeltek. Ezzel a pavilonnal, amelyet sajnos rég lebontottak, Mies van der Rohe bebizonyította, amit az új stílus ellenségei váltig tagadtak, hogy ugyanis a monumentalitás elérhető ebben a stílusban is, még hozzá nem áloszlopok, hanem ragyogó anyagok és nemes térbeli ritmus révén. Ezt az ellenséges érzést természetesen az egyházi építészet sínylette meg leginkább. Igaz, hogy Svájcban megalkuvást nem ismerő modern templomok bukkantak fel már 1925–1927-ben (St. Antonius, Basel, Karl Moser műve)⁴⁷, de a protestáns svájci egyház számára nyilván nem volt annyira bonyolult ez a probléma, mint másnak. Asplund azért, utolsó munkájában, az 1935–1940-es stockholmi krematóriumban sikeresen kelti fel a megilletődés és a vigasz érzését. Az előcsarnok, rideg függőlegeseivel és vízszinteseivel – jellegében megközelíti a kor legjobb olasz munkáját –, és az épülettől különálló, mementóként magasodó, hatalmas, sima kereszt valóban monumentális, a belső kápolnák és kicsiny várószobák zegzugosak és megnyugtatók. A külső ridegséget végül csodálatosan feloldja a finom érzékkel enyhén emelkedő domboldalon való elhelyezés: gypsöznyeg,

tó, a háttérben fák. A huszadik században eddig még sehol sem valósult meg ily tökéletesen az építészet és a táj egysége. Nagyon hasznos lecke volt ez a jövő szempontjából. Hétköznapiabb körülmények között ugyanaz az egység nyilvánult meg korábban, egy malom és a hozzá tartozó lakóházak tervében; Eskil Sundahl (sz. 1890) építette 1927–1928-ban a Stockholm közelében levő Kvarnholmiban. Magtár, gyár, lakások és kicsiny házak ötletesen helyezkednek el a sziget szikláin és fenyői között.

A munkát a Szövetkezeti Társulás rendelte meg, az akkori években a világ egyik leghaladóbb műpártolója, a berlini AEG úttörő kezdeményezésének folytatója. A másik említésre méltó megrendelő a londoni szállítmányozási vállalat, amelynek tervezési politikáját Frank Pick irányította. A huszadik században ilyen nagy

303 Stockholm, a Krematórium bejárata, építette Gunnar Asplund, 1935–1940





304 London, Arncliffe földalatti-állomás, Charles Holden műve, 1932

testületek foglalták el a Suger-k, Medicik, XIV. Lajosok egykori helyét, és ez igen jelentős tény. Ha ugyanis bizottságok által képviselt testületként működnek, mint ahogy valóban ez történik az esetek nagy többségében, az esztétikai eredmény szükségképpen a bizottság legalacsonyabb közös nevezőjére zuhan, és még ahol nincs is így, ott sem lesz egyéni. Az egyéni műpártoló valószínűleg bátrabb, és jobban bízik az építészen, mint egy bizottság. Igen ritka az az eset, ahol a bizottság élén olyan ember áll, aki született műpártoló, és ráadásul megvan az az adottsága, hogy meg tud győzni és magával tud ragadni egy fafejű bizottságot. Frank Pick ilyen volt. Már az első világháború előtt megkezdte a használatos betűtípusok reformját, a maga céljaira külön megtervezte a legjobb modern betűtípusokat, és ezt oly mélyen belevészte milliók agyába, hogy a brit tipográfiában valóságos forradalom következett be. Ezt követőleg kampányt indított a jobb plakátok érdekében, és sikerült is Angliát a modern plakátművészet élvonalába emelnie. Amikor pedig a húszas–harmincas években sok új pályaudvart kellett építeni, Pick felismerte, hogy a kontinens sokkal alkalmasabb stílust fejlesztett ki ehhez, mint amilyen a finomkodó új-György-kori vagy a dagályos neopalladiánus barokk, az akkori angol divat. Így utazgatott építészével, Dr. Charles Holdennal (1875–1960), és az eredmény az volt, hogy éppolyan jó elővárosi pályaudvarok épültek, mint bárhol a kontinensen; alaprajzuk funkcionális, homlokzatuk mértéktartó – valójában nincsenek is ellentétben az angol György-kori hagyományokkal, ha kellő mélységben megértjük őket. 1932-ből és a következő évekből valók, és mindennél hatékonyabban elősegítették a huszadik század stílusának behatolását Angliába. Le Corbusier legzseniálisabb produkciói sem érték volna el ezt.

Ugyanez vonatkozik Le Corbusier (és Mies van der Rohe)

felhőkarcoló-ábrándjaira is. Pusztá merészségük már arra kárhoztatta őket, hogy csak papíron éljenek. Más volt a helyzet a Hochhausokkal. Már említettük, hogy időnként felbukkannak a kontinens városaiban (például Antwerpenben, 1924–1930-ban). Most lakóház célokra is meg-megjelennek; az első, amely figyelmet érdemelt és nyert is, J. F. Staal 1931-es amsterdami épülete volt.⁴⁸ De csak tizenöt év múltán váltak a lakóháztervezés jellemző vonásává, amikor a svédek felkarolták a gondolatot, és nagy lakótelepeket teljesen vagy részben magas házcsoportokból alakítottak ki. Ezek közül az első a stockholmi Danviksklippan (1945–1948, Backström és Reinius munkája).

Ezzel átléptük a második világháború mezsgyéjét. A háború sok országban – bár nem mindenhol – újabb ötéves vagy még hosszabb törést jelentett. Brazília azt épített, amit akart, az Egyesült Államokban nagy gyárak és szükséglakótelepek épültek, és ebben a folyamatban az ország elfogadta azt a huszadik századi stílust, amely mintegy 1947-től látványos hódítást végzett az egész európai kontinensen. Olaszország ugyancsak ez idő tájt jelentette megterését, méghozzá igen lelkesen. Anglia hasonlóképpen, bár lényegesen tétovább és mérsékeltebb formában. Németország, szabadulva a nemzetiszocializmustól és kihasználva a pénzreformot, előről kezdte, onnan, ahol 1933-ban abbahagyta, és néhány év alatt könnyedén az élre tört. De vajon a század stílusa, amelyet oly széles körben elfogadtak, még most is az a stílus, amit a korai évek óriásai megteremtettek, és az 1925–1935-ös esztendők vezéralakjai hirdettek? Sok tekintetben igen, más vonatkozásban – riasztó módon – már nem.

Ehelyütt figyelemmel kell kísérnünk azt is, ami változik, és azt is, ami változatlan maradt. Változnak először is az építészet munkakörülményei. Egy lényeges változásra már utaltunk, mert azt beharangozták már a század elején, habár napjainkban egyre jobban erőre kap: ez a személyes megrendelő helyett a személytelen megrendelő. Mondanunk sem kell, hogy egy személytelen stílus, mint az 1930-as racionalizmus és funkcionalizmus, jobban megfelel ezeknek a feltételeknek, mint bármely, a múltból származó stílus. Ugyancsak nyilvánvaló, hogy a bizottság anonimitása, legyen az városi vagy gazdasági bizottság, szükségképpen elbátorlaltatja az egyéni kezdeményezést, sőt a génuszt is. Hosszú és elkeseredett viaskodás folyt Le Corbusier és a hatóságok között, először a Bordeaux melletti Pessac, másodszor a marseille-i Unité

d'Habitation, harmadszor a berlini Interbau körül. Nagy megbízó testület is sikeresen fenntarthatja a magas építészeti színvonalat — ezt bizonyítja a két háború között a berlini Gehag és a frankfurti városi lakásépítési osztály, napjainkban pedig az olaszországi Ina Casa példája. Végül pedig a két háború között Frank Pick Angliában, a háború után pedig Adriano Olivetti Olaszországban bebizonyította, hogy személyes megrendelő is létezik, ha akár gyáros vagy igazgató képében is. És ahogyan a megrendelő lassan már nem egyén, hanem bizottság, úgy halad az építész is a legjobb úton, hogy egyénből kollektíva vagy társaság legyen. Nagy-London Építészeti Osztálya háromezer alkalmazottat foglalkoztat (ezek közül ezerötven képzett építész). Az Egyesült Államokban a csakis igen magas színvonalú munkát nyújtó Skidmore, Owings és Merrill cégnek 1953-ban tíz igazgatója, hét társtulajdonosa, tizenegy közreműködő társa és ezer főnyi személyzete volt. Más sikeres amerikai és angol cégeknek százfőnyi vagy még nagyobb a személyzete. A kontinensen még nem ennyire feltűnő az ilyen irányú fejlődés, de előbb-utóbb elkövetkezik — párhuzamosan a kis cégek elsorvadásával — mint Európa általános amerikanizálódási folyamatának része. Ezzel a fejlődéssel kapcsolatosak az olyan esetek is, amikor egyéni építészek csoportja vélhetőleg közösen tervezett egy épületet. Ilyen volt az Egyesült Nemzetek titkársági épületének esete, amelyet W. K. Harrison épített, Le Corbusier, Markelius, Niemeyer, Sir Howard Robertson, N. D. Bassov, Ssu-Cheng-Liang és négy más építész bevonásával. Ilyen az UNESCO párizsi épülete is, Breuer, Zehruss és Nervi műve. A berlini Hansa-negyed 1956–1958-as újjáépítésénél — az Interbau keretében — hasonló volt a helyzet. Tucatnyi német és kilenc külföldi építész, köztük a brazil Oscar Niemeyer közreműködésével épült. Mi sem lehetne sokatmondóbb, mint az 1930 és 1950 között végbement látványos változás az úttörők stílusától és az úttörő országoktól addig a stílusig, amely világszerte kitűnő munkát produkál. A gótikus stílus az Ile-de-France-ban született; egy teljes nemzedéknyi idő telt el, mire behatolt Angliába, kettő-három is, míg eljutott Németországba, Itáliába, Spanyolországba. A reneszánsz stílus szülőföldje Firenze. Egy nemzedék kellett hozzá, hogy meghonosodjék Rómában és Velencében, és nyolcvan évnél is több, mire lekerült Spanyolországba, Franciaországba, Németországba és Angliába. A huszadik század stílusa, hála a könnyebb utazásnak, az olcsó kiadványok elterjedésének és a jól illusztrált

műszaki sajtónak, gyorsabb volt. Ötven évvel megteremtése után már jóformán mindenhol felbukkannak előőrsei, és legalábbis egy világ körüli utazás kell ahhoz, hogy a kritikus vagy a rajongó megismerkedjék kitűnő vagy legszenzációsabb vívmányaival. Kétségtelenül fel kell keresnie Brazíliát és Venezuelát, a Punjab-beli Chandigarh-t és Japánt, és angol építészek bizonyos oktatási célokra készült épületkomplexumait Nyugat-Afrikában csakúgy, mint Burmában. Rábukkanhat Le Corbusier keze munkájára Chandigarh-ban és Berlinben, Niemeyerére, mint már említettük, ugyancsak Berlinben, Skidmore, Owings és Merrillékére Istambulban, Breueréra Párizsban, Eero Saarinenére Londonban, Alvar Aaltóéra a massachusettsi Cambridge-ben és így tovább.

Ezt a fokozott nemzetköziséget – mert az új stílus természetesen, mint bármely más egészséges stílus, eleinte lényegében nemzetközi volt – némelyek lelkesen üdvözölték, mások becsmérlőleg nyilatkoztak róla. A mellette szóló érvek szerint atavizmus volna a nemzeti stílus az építészetben a mi gyors kommunikációjú korunkban, a modern tudomány nemzetközi teljesítményeinek idején, továbbá bárki láthatja, micsoda veszedelmet jelent a növekedő nacionalizmus a békére és a jólétre. Az ellene szóló érv az, hogy bár minden egészséges múltbeli stílus kezdetben lényegileg nemzetközi volt, végezetül mind nemzeti jelleget öltött, az angol függélyes stílus szemben a német késő gótikával, az ún. *Sondergotik*-kal, a francia Delorme stílusa szemben az angol Burghley House-éval. Hogy lehetne az ilyen fejlődésnek útját állni? Hiszen a nemzeti sajátosságok éppúgy tagadhatatlanul léteznek, miként a nyelv, gazdagítják, és nem feltétlenül fenyegetik a nemzetközi szint. A kritikus mindenesetre még most is általában meg tud különböztetni egy újabb keletű nagyobb esseni épületet egy rióitól vagy egy milánóitól. Ebben az értelemben a berlini Interbau vállalkozásáról, kellő tisztelet fenntartásával elgondolásának és kivitelezésének merészsége iránt, még utóbb kiderül, hogy többet ártott, mint használt Németországnak.

Igen jellemző a léptékváltozás az 1927-es Weissenhof-lakótelep és az 1957-es Hansaviertel között. Mindenhol növekszik az építkezés léptéke. Féltucat London környéki „új város”-t terveztek, mindegyiket hatvan–nyolcvanezer lakos számára, és London külvárosainak kiterjedése ötvenkét kilométer nyugat–kelet, és huszonhat kilométer észak–dél irányban; Amerikában nemrégiben idézte fel Tunnard professzor egy végtelen vonalváros elremítő

gondolatát, amely a Maine állambeli Portlandtól a virginiai Norfolkig húzódna, és Los Angeles máris száztiz kilométerre terjed mindkét irányban. A városoknak és a környező bolygóvárosoknak ez a növekedése szükségképpen maga után vonja az úthálózat növekedését, és a találékonyságnak azt a hihetetlen fokát, amely a tervezésében megnyilvánul. Lóherelevél keresztezések, alul- és felüljárók, Amerika kétszintes útjai, kivált New Yorkban és környékén, csakúgy meglepik majd a 7000-ik év régészeit, mint bennünket Karnak vagy Stonehenge.

Az effajta tervezésben már nem határolódik el élesen a mérnöki és az építészeti rész. Első alkalommal a korai függőhidak létesítéskor vált ez kérdéssé. A *Werkbund* és Le Corbusier dicshimnusz zengett a magtárakról, Le Corbusier az óceánjárókról és a repülőgépről is. Napjaink nagyobb építészeti munkáinál a mérnök

305 New York, a Henry Hudson útvonal a 79. utca közelében





306 Róma, a Palazzetto dello Sport kupolája, építette P. L. Nervi és A. Vitellozzi, 1956–1957

neve az építészével egyenrangú említést érdemel, és a mérnök munkája építészetileg gyakran ösztönzőbb, mint magáé az építészé. Pier Luigi Nervi (sz. 1891), a beton mérnöke, valójában egyike a ma élő legnagyobb építészeknek. 1930–1932-es firenzei stadionjával lépett a színre, ollószerkezetet alkalmaz, két összefonódott, konzolos csigalépcsőt hátul; a konzolos hajlított tető pedig könnyedén előrenyúlik, mintegy tizenöt méternyire. Ezt követte az orbetellói hangár (1938): kilencven méter hosszú, fesztávolsága harminchat méter, vasbeton lamellás szerkezet; majd a torinói 1948–1950-es csodálatos kiállítási csarnok, amelynek a fesztávolsága közel kilencven méter; a Palazzetto dello Sport Rómában

(1956–1957), azután sorra a hasonlóképpen merész, ötletes és – ezt hangsúlyoznom kell – józan tervek.

A firenzei stadion csigalépcsői minden alátámasztás nélkül hajlanak előre, mert hajlított és csavart vasbeton lemezek. Az a felfedezés, hogy a vasbetont nem a tartóoszlop és az áthidaló gerenda régi elve alapján kell kezelni, ahogyan Perret tette, hanem monolitikusnak fogható fel, mint hajlított lemez, vagy pedig mint a támasz és teher egysége, még 1905-ből való, amikor Maillart Svájcban megépítette első vasbetonhídját, csavart lemezekből álló ívekkel, és 1908-ból, amikor megépítette első gombafödémét, vagyis olyan mennyezetet, amely kapcsolódó gombafejezetekből áll, esernyő módra terpeszkedő tartóoszlopokon.

Ezt az elvet a maga teljességében csak kevesen és csak az utóbbi néhány évben használták fel. Az eredmény esztétikai szempontból éppoly nagy forradalom, mint az 1900–1914-es éveké – ha ugyan nem nagyobb. A munka legjava – s ez önmagában is sokat mond – mind amerikai. Előkelő hely illeti meg az Észak-Karolina állambeli Raleigh város Arénáját, amelyet egy zseniális fiatal lengyel-amerikai tervezett, Matthew Nowicki, aki fiatalon halt meg 1950-ben. Halála évében tervezte az Arénát W. H. Deitrick mérnökkel közösen, és az épületet 1953-ban fejezték be. Két összefonódó ívből áll, amelyek emelkedőben igen erősen kifelé hajolnak, és függőleges pillérek támasztják alá (ezeket sűrűbben helyezték egymás mellé, mint ahogy az építész akarta). Ezekről az ívekről függ a hártyavékony tető, amely középen inkább megroggyan, mint emelkedik. Az áthidalt tér kilencven méter.

307 Raleigh (Észak-Karolina), Aréna, építette M. Nowicki,
W. H. Deitrick és Severud, 1950–1953



Ugyanezt az elvet exportálták Európába még később: az amerikai Hugh Stubbings a berlini Kongresszusi Csarnoknál. Itt az ívek nem fonódnak össze, hanem szétnyúlnak két összekapcsolt alapból. A belső tér ugyancsak kb. kilencven méter, mindkét irányban. A csarnok férőhelyeinek száma 1250.

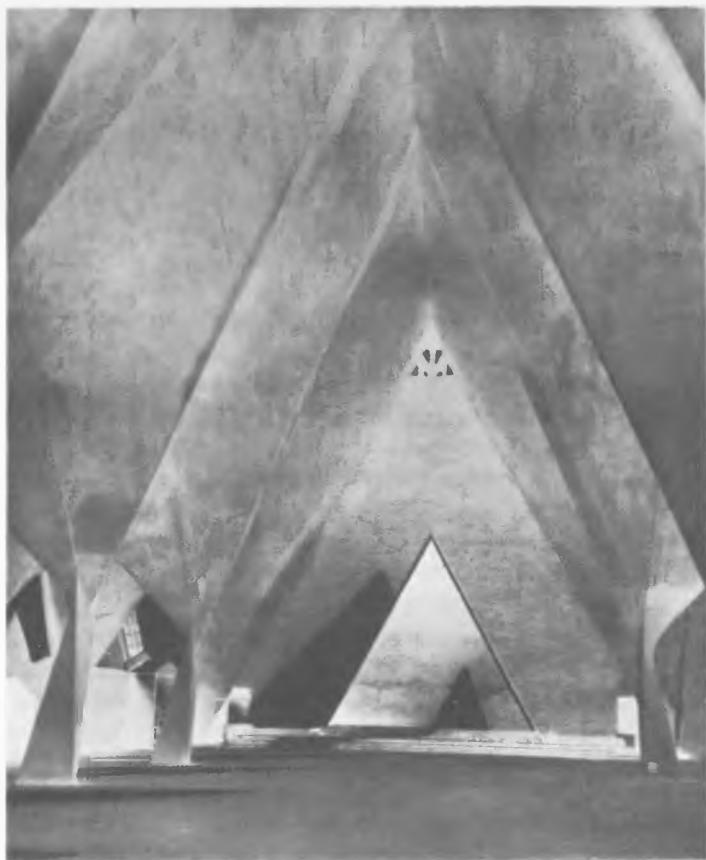
Ilyen formákat azelőtt nem látott sem az építészet, sem a mérnöki tudomány. Ugyanez vonatkozik Buckminster Fuller (sz. 1895) igen találékony kupolaszerkezeteire. A szerkezeti elemek nagyon könnyű és egyszerűen előállítható anyagokból készülnek, és a nagy fesztávolság ellenére néhány munkás összeszerelheti a kupolát egy pár óra alatt.

Egészen más, de ugyancsak forradalmi formákat fejlesztett ki Felix Candela mexicói épületeinél. Candela (sz. 1910) spanyol, és a Mexico Cityben 1955–1957-ben épült Csodatévő Szűz templomának szaggatott, csipkézett ormai és dárdái ha egyáltalán valakire, úgy Gaudira emlékeztetnek. Szerkezet szempontjából Candela munkája csakolyan újszerű, mint Nervié és Nowickié. Ahogyan felhasználja a hiperbolikus paraboloidokat tetőinek zseb-kendő vékonyságú hártáiban – a tetők hirtelen éles szögben emelkednek –: ez épp annyira érdekes, mint Nowicki ívei. Candela első nemzetközi fontosságú épülete a mexikói egyetemi város Kozmikus Sugárvizsgáló Intézete volt (1954), szerkezete elgondolásban még közelebb áll az említett többi úttörő terveihez. De a templom és a vásárcsarnok Mexico Cityben vitathatatlanul bizonyítja, hogy a beton használatában szélsőségesen egyéni kifejezés lehetséges ezeken az újításokon belül. Az építészetre mint művészetre gyakorolt hatásuk valóban a radikális individualizmus megújítása.

Ez lehet haszon is. Mindenesetre válasz volt a laikus érveire az 1900–1914-es vagy érett formájában az 1930-as stílus ellen. Mik voltak ezek az érvek? Formális szempontok alapján a stílust szivardoboz-stílusnak nevezték, emberi tekintetben keménynek, intellektuálisnak, elgépiesedettnek, nehézkesnek, szikárnak – vagyis röviden embertelennek. És mivel funkcionális érdemeit senki sem tagadhatta, hát azt mondták: lehet, hogy gyáraknak megfelel, de másnak nem. Ezeknek az érveknek a helyes vagy helytelen voltát ma tárgyilagosan lehet megítélni, mint huszonöt évvel ezelőtt. Először is, a szivardoboz lényegileg valóban igaz, amennyiben a kocka és a kockák csoportja éppoly jellemző volt 1930-ra, mint a csúcsív a tizenharmadik századra. A harmin-

cas évek áttetsző stílusára ez aligha vonatkozik. A nehézkesség is igaz, sőt néha még az embertelenség is – noha ez egy kicsit sántít, hiszen a legembertelenebb rendszerek voltak az embertelen stílus legnagyobb ellenségei, és legjobban igyekeztek embertelenségüket óriás oszlopokkal vagy óriás négyszögű pillérekkel leplezni. A gépesítés is jellegzetes tulajdonsága a stílusnak, de ezt nem leplezi az óriás oszlopok vagy pillérek köntöse sem. „A gépesítés uralma” – ez a címe S. Giedion egyik mélyre hatoló könyvének, és ez a cím kifejezi a tizenkilencedik és huszadik szá-

308 Mexico City, a Csodatévő Szűz temploma, építette Felix Candela, 1955–1957



zad egyik alapvető tényét. Az új stílus bevallja, a régít utánzó tagadja – ennyi az egész. Ezért valóban van egy szemernyi igazság abban a vádban, hogy az új stílus – gyárstílus. A Rotterdam környéki Van Nelle-gyár (Brinkman és Van der Vlugt, 1929) bizonyította, hogy a stílus eszményi a gyárépítés számára. Távoli ősei között van a tizennyolcadik század végi és a tizenkilencedik század eleji gyárak leplezetlen utilitarizmusa és a gyárilag előállított részekből készült korai hidak merészsége, közelebbi ősei között pedig a magtárak és óceánjárók. Természetesen az is igaz, hogy a funkció leplezetlen feltárását olyannyira hangsúlyozó stílus kiváltképpen alkalmas olyan épületekhez, amelyeknek funkciója mindenki számára nyilvánvaló, mert gyakorlati, és kevésbé alkalmas olyan épületekhez, amelyeknek funkciója inkább szellemi, mint gyakorlati. Ezért maradt le az egyházi és az igényesebb világi építészet.

Nervi torinói kiállítási csarnoka vagy Nowicki raleigh-i Arénája nem nevezhető a laikus szavával szivardoboznak, sem keménynek, sem elgépiesedettnek, sem tökéletlennek, sem nehézkesnek. Lehet hogy inkább ipari, mint egyéni a megjelenésük, de csak annyiban, amennyiben minden sorozatban előállított tárgy ipari jellegűnek látszik a kézművesmunkával szemben. Mindamellett szerves és nem kristályos formaként jelennek meg, egyéniek, nem személytelenek – úgyhogy megállják a helyüket a két háború közötti időszakban elhangzott legtöbb vád ellenében. Csodálatra méltó merészség és bátor ötletesség dolgában pedig mindenképpen. Ezek a tökéletesen új formai megoldások a legújabb eredményei a nyugat-európai építészet ősi téráthidaló törekvéseinek. Ehhez azonban új vágy is társult, ami az 1900 és 1950 közötti időszakban még képtelenség volt – a közvetlen formai újítás vágya. Ez a vágy csupán az elmúlt évtizedben tért vissza, és pozitív tényként kell értékelnünk felbukkanását. Mint Suger apát idejében, az új kifejezés iránti szellemi igény megint csak új formákat teremtett, és megtalálta a megvalósításukhoz szükséges technikai eszközöket.

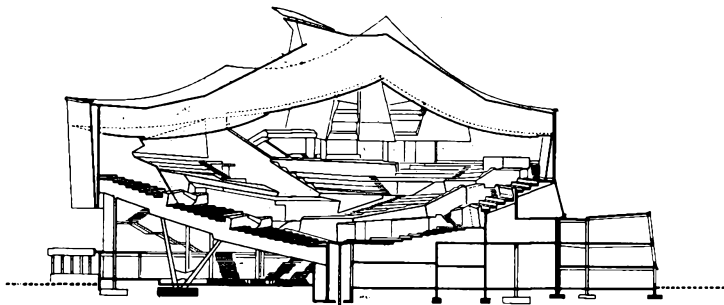
Heves volt ez az igény, és csak igen ritkán járt a matematikai számítások és a formát a szerkezettel összeegyeztető igyekezet rögzös útján. Jóval gyakrabban egyszerűen mint a józan ész elleni lázadás jelentkezett. Nem mindig a szükségletek és költségek komoly megfontolásának eredménye volt az elmúlt esztendőök fel-le kanyargó sok háztetője, amelyek a Loch Ness-i szörny mód-



309 Pampulha, Szt. Ferenc-templom, építette Oscar Niemeyer, 1943

jára kigyóznak, felfelé törekvően előrehajlanak, középen besüpednek. Ez az, amit Nervi szerkezeti akrobatikának nevez; az ilyen motívumokat nehéz kiszámítani, nehéz megszerkeszteni, és egyszerűen csak a hecc kedvéért alkalmaznak ilyesmit. És a hecc természetesen azt jelenti, komolyabbra fordítva a szót, hogy élvezetüket lelik ezekben a bizarr formákban, amelyek húsz évvel ezelőtt nem léteztek, de ötven évvel ezelőtt, az Art Nouveau virágkorában talán igen.

Braziliában jelentkezik legsűrítettebb formában a századközép felelőtlenységének minden elbűvölő és veszedelmes tulajdonsága. Nem csoda, hiszen Brazília 1930–1935-ben még nem tette magáévá az új stílust, és itt él a legmerészebb és legfelelőtlenebb tizennyolcadik századbéli barokk hagyománya is. Braziliában láthatók tehát a mai építészet legfantasztikusabb szerkezetei, de a legkönnyelműbbek is. Niemeyer 1943-ban épült pampulhai temploma, hajójának parabola metszetével, kis parabolikus kereszthajójával és a karcsún induló és felfelé mind jobban széle-



310 A Berliini Fílharmónikusok épületének metszete, építette Hans Scharoun, 1963

sedő szögletes toronnyal, és Affonso Reidy 1950–1952-es riói Pedregulho lakótelepe, kettős hajlatú hosszú bérháztömbjével, magányos tömbjeivel – iskola és tornaterem, uszoda, üzletek stb. – a legmerészebb példák. Az iskola és az üzletház egyes falai hátrahúzott középrésszel készültek. Túlságosan is gyakoriak az efféle modorosságok, vagy Niemeyer lefelé keskenyedő tornyai, vagy egy tornáca, ahol a serpentin tető semmiféle védelmet nem nyújt (Casino Pampulha, Minas Gerais, 1942), vagy azok az alaprajzok, amelyek a funkciótól teljesen függetlenül, a legszabadabb hajlatokban húzódnak össze és terjednek szét. Brazília nem áll egyedül a józan ész elleni lázadásban. Le Corbusier-t 1937-ben meghívták szakértőnek a riói új oktatásügyi minisztérium építéséhez, s amikor Brazíliába látogatott, az ország valószínűleg olyan hatással volt rá, hogy kikényszerítette belőle lényének irracionális vonásait, és ezt az ösztönös lelkesedést azután ifjú csodálói is átvették. Akárhogyan is, Le Corbusier ezután teljesen megváltoztatta saját épületeinek stílusát, és a Besançon melletti Ronchamp zarándoktemploma (1950–1955) az új irracionális leg többet vitatott épülete lett. Itt megint olyanfajta tetőkialakítást látunk, mint egy gombafej, ráadásul a világítást számtalan igen apró, tökéletesen önkényes alakú és elhelyezésű ablak adja. A kápolna kicsi, alig kétszáz főnyi gyülekezet befogadására alkalmas, és teljes egészében nyers betonból épült. Némely látogatója szerint a hatás meghatóan rejtelmes, de jaj annak, aki az épület bűvöletében ugyanezt a hatást akarja reprodukálni más, kevésbé elszigetelten álló, kevésbé távoli, kevésbé váratlanul elhelyezett és kevésbé kivételes funkciójú épületnél.⁴⁹

A józan ész elleni lázadás nem szorítkozik Le Corbusier-re és a brazilokra. A legtöbb országban felütötte a fejét. Angliában, ezt mondanunk sem kell, kevésbé drasztikus formában jelentkezik. Az építészek szívesen alkalmaznak mértani felületmintát falakon, erkélyeken stb. A lakásokhoz tartozó egyforma erkélyekből álló homlokzaton például olyan az erkélyek függőleges alátámasztásainak elhelyezése, hogy sakktáblaminta keletkezik, vagy pedig maguk az erkélyek váltakoznak, hasonló hatás elérésére, tömör beton, illetve vasrács között. Néhány olasz építész még tovább megy, például Luigi Moretti (sz. 1909), aki egy magas háztömb felső nyolc-tíz emeletének keskeny végét konzolosan helyezi el a derékszögben csatlakozó földszint fölött, ráadásul függőlegesen megtámasztja a falakat, így meglepő falsarkok ismét-

311 Berlin, a Filharmonikusok hangversenyterme, építette Hans Scharoun, 1963





312 Collegeville (Minnesota), a Szt. János Apátság temploma,
építette Breuer Marcell, 1953-1961

lődnek mindkét irányban és a földszinten is. Más épületeknél hirtelen keskeny rés támad egy tömb két fele között. Németország tartózkodott ettől az új áramlattól, kétségtelenül az észretérés kezdeti izgalmanak hatására, a tízévi erőltetett műklasszicizmus után. Most már azonban a németekhez is elért ez a stílus, középületeknél inkább, mint iroda- és lakóházaknál, és néhány új hangversenyterem és operaház állja a versenyt bizarrság dolgában.

Hans Scharoun 1963-ban felavatott Berlini Filharmónia-épülete érdekesen bizarr, de ez nem új, hanem régi bizarrság. Scharoun 1893-ban született és az 1920-as évek táján az egyik legötletesebb expresszionista volt. A racionalizmus győzelme Né-

metországban korlátozta tevékenységét, és csend támadt körülötte. Csupán az utóbbi években fedezte fel szinte újból az ifjúság, és manapság több a teendője, mint valaha.

Frank Lloyd Wright esete hasonló. Már utaltunk arra, hogy ő természetes adottságai révén expresszionista volt. A harmincas évek stílusában fogant, hangsúlyosan vízszintes jellegű korai épületeinek ideje elmúlt; késői művei kiváló expresszionista alkotások: Norman, Oklahoma, erőszakosan hegyesszögű templomterv (1958), New York, a Guggenheim-múzeum kidomborodóan hajlított, masszív tömege (1946–1959).

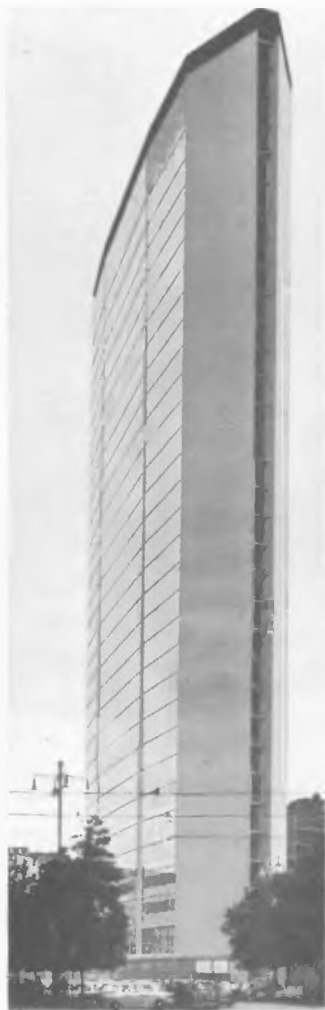
313 Milánó, Torre Velasca, tervezte Barbiano di Belgioioso, Peressuti és Rogers (BBPR), 1957





314 New York, John F. Kennedy repülőtér, építette Eero Saarinen, 1958–1960.
Az utascarnok kívülről és belülről

Mindkét módszer fellelhető az utóbbi évek sokat emlegetett munkáinál. Az elsőre példa Breuer Marcell (sz. 1902) temploma a minnesotai Collegeville-ben (1953–1961). Breuer a Bauhausnál kezdte pályafutását Gropius tanítványaként, ezért nagy meglepetést okozott antiracionális megnyilvánulása. A második módszer Eero Saarinen (1911–1962) művén, a New York-i John F. Kennedy repülőtér TWA-fogadócsarnokán (1958–1960) tanulmányozható. Itt már nyugtalanítóan közel kerültünk az expresszionizmushoz, sőt talán inkább az Art Nouveau-hoz. Vajon azt kell-e leszűrni ebből, hogy a huszadik század építészete nem az itt ábrázolt fejlődés szerint alakult? Helyette két, párhuzamosan futó, azonos értékű fejlődésvonal létezik? Az egyik a mérnököktől és Chicagóból indul, és Wright, Perret, Garnier, Loos, Hoffmann, Behrens, Gropius, majd végül Mies van der Rohe építészetéhez vezet; a másik az Art Nouveau-ból eredve az expresszionizmuson át vezet mai építészetünkhöz? Az egyenértékűséggel kapcsolatban is kételkedünk. Említettük már azokat a társadalmi és tech-



nikai érveket, amelyek valamely racionálisan fegyelmezett és bizonyos fokig semleges építészetet igényeltek. A TWA-épületen negatív eredménnyel próbálhatjuk ki őket. Lehet-e tagadni, hogy – a funkciót szellemi és érzelmi értelemben is tartalmazó – funkcionális logika szempontjából értelmetlen az információs irodák kialakítása? Ezek ugyanis rendkívül magasak és izgatóan fantasz-



316 Tokió, Unnebi csarnok, Kunio Maekawa, 1961

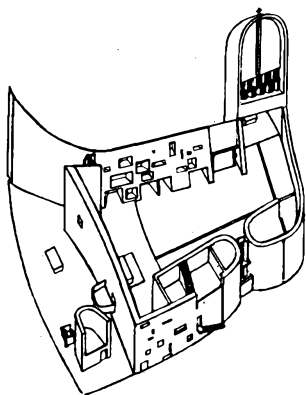
tikus formázásúak. Ki akarná ennyire felizgatni magát, ha például az 501-es járat érkezése felől érdeklődik?

Valóban végső soron inkább az érzelmi, mint a művészi megfontolások számítanak a legújabb épületekkel kapcsolatban. Igaz, ha Milánóban összevetjük Gio Ponti elegáns, csaknem túlságosan kifinomult Pirelli-épületét (1955) Belgioioso, Peressuti és Rogers Torre Velascájával (1957), tisztán művészi alapon is elmarasztalhatjuk az utóbbi városképi megjelenését, vízfejszerűen kiülő hat felső szintjével. Kunio Maekawa (sz. 1905) és Kenzo Tange (sz. 1913), a két legfontosabb mai japán építész műveit azonban aligha közelíthetjük meg ily módon. Maekawa tokiói ünnepi csarnokának (befejezve 1961-ben) a tartópillérek fölött merészen előrenyúló betontömegét és Tange nichinani kulturális központjának (1962–1963) vad szabálytalansággal felemelkedő háromszögű épületrészeit igazán senki sem nevezheti ünnepélyesnek. Inkább sötétén fenyegetőek, és ez különösen nyugtalanító jelenség a japán építészetben, hiszen éppen a japánok hatottak erősen a huszadik század másik stílusára karcsú cölöpepítményeikkel, papírvékony falaikkal és tipizált egységekre osztott alaprajzaikkal; ezenkívül a japán kertművészet a legérzékenyebb és legkifinomultabb az egész világon.

317 Nichinan, Kulturális központ, Kenzo Tange, 1962–1963



De vajon milyen jögon kritizáljuk a bizarrt? Miért ne élhetne vele az építészet és a tervezés? És miért bíráljuk Reidyt és Moret-tit, Tangét és Saarinent, Nowickit és Candelát meg nem? Esztétikailag talán érvényes az az állítás, hogy az ő formáik strukturálisak, a többiekéi viszont dekoratívak? Kétségtelen, mondhatnák erre, esztétikai dolgokban a szem legyen a bíró, és a szemnek bizonyára mindegy, hogy egy váratlan, esetleg tökéletesen újszerű formát strukturális vagy dekoratív célra használnak. Ez az érv azonban nagyon is mesterkél't. Igaz, hogy egyiknek jobban tetszik ez a hajlat, mint amaz, vagy a hajlatok hiánya, mint bármiféle hajlat, de az ember józan ésszel megáldott lény, és attól csak alapos erőfeszítéssel szabadulhat. Ez az erőfeszítés valóban bizonyos mértékig azonos a specifikusan esztétikai erőfeszítéssel, de csak bizonyos mértékig. Mint ahogy egy festménynek csupán esztétikai ismérvek alapján való értékelése csökkenti a festmény adta élményt, ugyanúgy az értelem kizárása csökkenti az építészet és a tervezés adta élményt. Vegyünk például egy nyers faágakból összerótt kerti széket, azután egy szakasztott ugyanolyat, amit viszont öntött vasból állítottak elő – a kettőt elméletileg egyformának mondhatjuk, értelmünk mégis tökéletesen ésszerűnek tartja az egyiket és hiú számárságnak a másikat, még ha történetesen mulatunk is rajta. Ugyanígy a tegnap ál-áramvonalas autóját sem fogadhatja el a józan ész. Azonkívül még csak nem is igen mulatunk rajta, mert az autósztrádán vagy a városi csúcsforgalomban az ember nem mulatságból használja a kocsiját.



318 Ronchamp, Notre Dame du Haut,
építette Le Corbusier, 1950–1955



319 Ronchamp, Notre Dame du Haut, épitette Le Corbusier, 1950-1955

Mindez az építészetre is vonatkozik. Ha egy normális falon Art Nouveau dekorációt látunk, elfogadhatjuk mint mintázatot, esztétikailag; de ha egy falon az ablakok elhelyezése önkényes és nincs meggyőző vizuális kapcsolata az alaprajzzal, vagy hogyha a teljes fal előrebillen, meggyőző szerkezeti ok nélkül, akkor hajlamosak vagyunk hiú számárságnak tekinteni. Az építészet nemigen engedhet meg magának számárságokat; az építészet általában túlságosan tartós és túlságosan nagyszabású, hogysem pusztán a mulattatást szolgálja. Nagyon szép, hogy apró kiállítási pavilonokat a lehető legszeszélyesebb modorban építenek, de más épületnek mindenféle hangulatban elfogadhatónak kell lennie, ami bizonyos komolyságot igényel. A komolyság nem zárja ki a józan ész provokálását, de ez legyen komoly provokáció, mint amilyennek Ronchamp-t érzi számos látogatója. Csak egy nem lehet: felelőtlen; márpedig a mai szerkezeti akrobatika legnagyobb része, hát még a szerkezeti akrobatikát utánzó tisztán formai akrobatika – felelőtlen. Ez az egyik ellenérv.

A másik pedig az, hogy nincs összhangban az építészet alapvető társadalmi feltételeivel. Ezek a feltételek nem változtak 1921 és 1964 között. Az építésznek ma is jobbára névtelen megrendelők és nagy számú megrendelő számára kell dolgoznia – lásd a gyárak, irodaépületek, kórházak, iskolák, szállodák, lakótömbök esetét, amelyek tervezésére felkérlik –, és ma is iparilag előállított anyagokból kell építenie. Az utóbbi kombináció kizárja a dekorációt, mivel a gépi úton előállított díszítés, vagyis az, ami nem egyénileg készült, értelmetlen; az előző is kizárja, mivel a mindenki által elfogadható dekoráció, vagyis az, amely nem az egyén számára készült, ugyancsak értelmetlen.

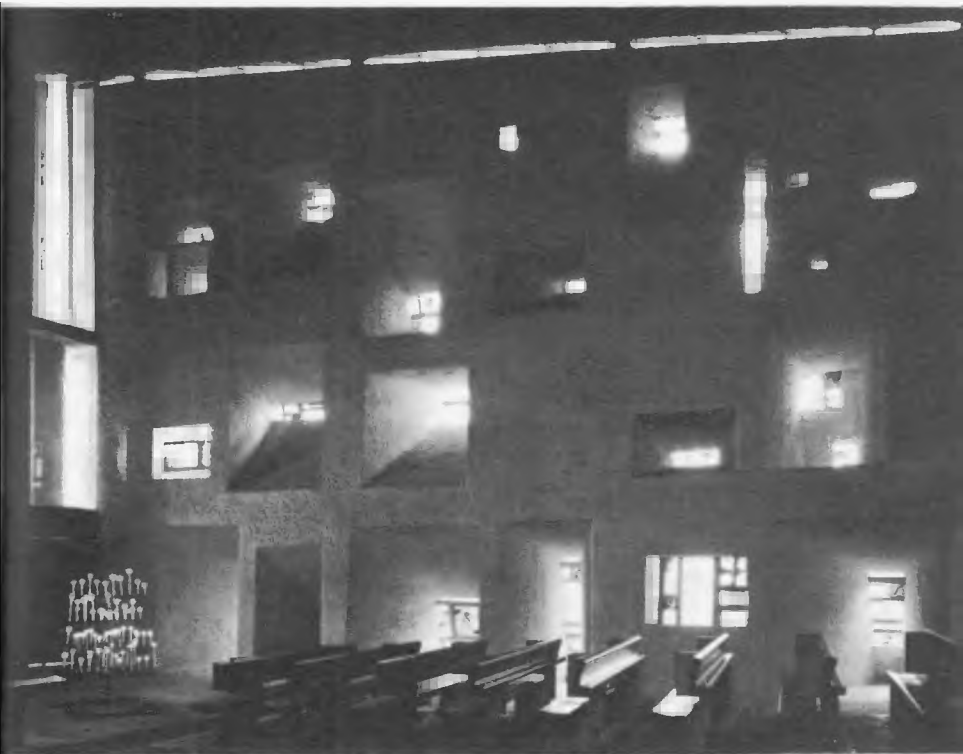
Mégis, a változás iránti vad vágy mindjárt érthetőnek tűnik, ha szemügyre vesszük a harmincas évek valamely tökéletesen jó lakótelepét, mint például a karlsruhei Dammerstock-telepet (1927–1928), vagy a Berlin melletti, 1929-ben épült Siemensstadt-lakótelepet – mindkettő Gropius és mások munkája –, szabályos párhuzamos vonalaival, szabályosan kelet felé tájolt házsoraival. Legyen bár mégoly kiváló a homlokzat terve, mégoly kiválóan funkcionális az alaprajz, valami csakugyan hiányzik, és az ember azon kapja magát, hogy a mechanikus helyett az organikusra vágyik, az értelem terméke helyett a képzeletére, a ridegen szervezett helyett a szabadra.

Ebben rejlik a magyarázata Ronchamp és Pampulha, a szerke-

zeti akrobatika és a sakktabla-mintázat szükségszerűségének. De a magyarázat még nem igazolás. Az effajta megállapítás tökéletesen kívül esik a történész hatáskörén. Ám a történész akarva-akaratlanul belesodródik e téma ellentmondásába; mert az ő számára az a kérdés, hogy vajon az 1900 és 1914 között megalakított stílus-e még ma is a mai stílus, vagy pedig 1950-et egészen más, szélsőségesen ellentétes fogalmak szerint kell értelmezni.

A történész tagadja ezt a szükségszerűséget, mégpedig annak a ténynek alapján, hogy a neo-Art Nouveau nem a teljes mai válasz az elgépiesedés és az elembertelenedés vádjaira. Más újabb épületek is vannak, ahol elfogadták a kihívást, és állták is, anélkül, hogy kidobták volna az 1930-as vívmányokat. Ezekről fogja majd a hu-

320 Ronchamp, a Notre Dame du Haut zarándoktemplom belső részlete, építette Le Corbusier, 1950–1955





szadik század építészetének eljövendő története azt mondani, hogy evolúciót jelentenek Ronchamp revolúciója ellenében. Az evolúció e bajnokainak háromféle felfedezés köszönhető, ha a felfedezés szó egy kissé erős is, mivel mind a három újítás imitt-amott már feltűnik korábbi huszadik századbeli munkáknál. Az új tézisek közül az első, hogy változásért nem csupán a dekorációhoz folyamodhatunk: elérhetjük a csoportosítás és a felületek változatosságával is; a második, hogy a csoportosítás változatossága kiterjeszthető teljes lakótelepre, sőt teljes városközponttra is; a harmadik pedig, hogy még hatásosabb változatosság érhető el az épületeknek a természethez, mint az épületeknek egymáshoz való viszonyában. E három eszköz révén elkerülhető az egyöntetűség, szabad utat kap a fantázia, és anélkül, hogy önkényességhez kellene folyamodni, emberi elégedettség érzése alakul ki. Az első tézis példaként idézném az Egyesült Nemzetek New York-i palotáját, és még inkább a Lever Buildinget (Skidmore, Owings és Merrill alkotása), a huszonnégy emeletes üveghasábok és az alattuk levő, belül

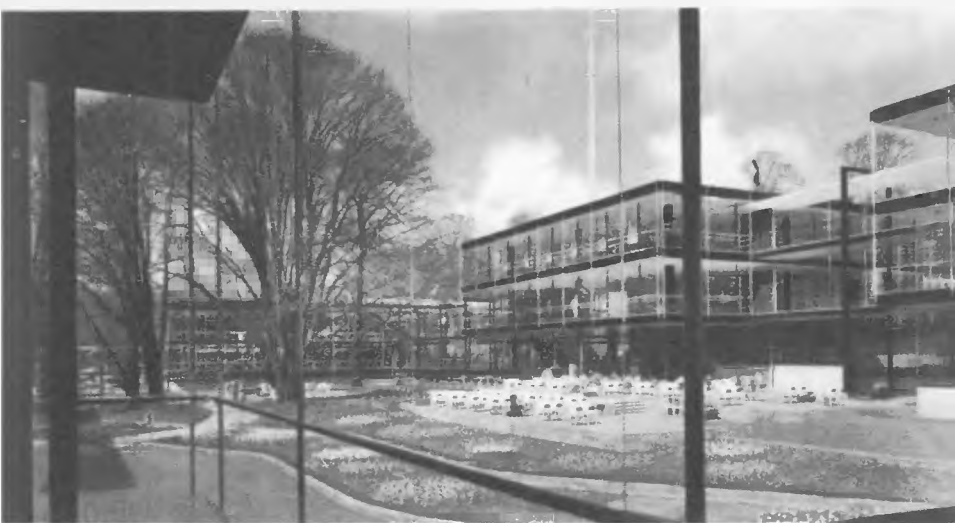
322 A karlsruhei Életbiztosító irodaépülete, építette Theodor Kelter



kertes térséggel ellátott kétemeletes tömb zseniálisan megoldott kontrasztjával. Ugyanilyen sikerült München központjában a Maxburg újjáépítése (1954–1956), Theo Pabst és Sep Ruf (sz. 1908) műve, amelynél a függőleges és vízszintes elemek gondosan mérlegelt ritmusában kapcsolódik össze a régi az újjal. A táj bevonásával készült csoportosítás kevésbé ismert példája a karlsruhei Életbiztosító irodaépülete, Theodor Kelter műve, és a brüsszeli Világkiállítás felejthetetlen német pavilonja, Egon Eiermann (sz. 1904) és Sep Ruf műve, amely építészetileg Mies van der Rohéhoz méltó. Másik példa Skidmore, Owings és Merrill alkotása, a connecticuti Általános Életbiztosító épülete (1954–1957), amelynél ugyancsak sikerült az egyszerű, rendkívül elegáns és könnyed tömeg, valamint a tervezett és szabad táj egyesítése. Mennyivel oltdottabb és gyönyörködtetőbb, mint például Louis Kahn (sz. 1901) sokat emlegetett Orvostudományi Kutató Intézete a philadelphiai egyetemen (1958–1960). Keményen és szorosan összetorlódo tornyok övezik itt a laboratóriumot, állítólag azért, hogy a bennük el-

323 München, Maxburg, építette Theo Pabst és Sep Ruf, 1954–1956





324 Brüsszel, az 1958-as Világkiállítás német pavilonja,
építette Egon Eiermann és Sep Ruf

helyezett felvonókat, szellőző- és fűtővezetékeket kivonják a laboratórium teréből. Valójában az építész a saját kedvelt vízióját való-
sította meg ezekkel a fenyegető tornyokkal, holott éppen a labora-
tóriumok terjeszkedését ezáltal megkötötte.

A másodikra a legjobb példa a Stockholm melletti Vällingby, ahol a piacteret pontházak veszik körül. Ezt Sven Markelius és mások tervezték, és az ötvenes évek közepén épült.⁵⁰ Ez a közép-
pontja egy elővárosokból álló új csoportnak, amely körülbelül hat-
vanezer embernek szolgál lakóhelyül; annyinak, mint amennyi a há-
ború alatt felépített új városok lakossága Angliában. Ez utóbbiak
közül a legjobb Harlow, hatvannégy kilométerre északra London-
tól (Frederick Gibberd műve), ez azonban sokkal kevésbé városias
jellegű, mint Vällingby. Ez kétségtelenül annak az általános angol
hagyománynak köszönhető, hogy az angolok jobban szeretnek kis
házakban lakni, mint bérházakban, és a saját kertjüket művelni.
Ez egészséges hagyomány, még ha megnehezíti is az esztétikailag
meggyőző tervezést. Van azonban még egy járulékos angol hagyo-
mány, amely napjainkban újra növekvő fontosságú: a pittoreszk.
Eredeti kifejezését, mint láttuk, parkokban és kertekben találta
meg, és az épületeknek ezekhez való viszonyában. A Lever Build-



325 Bloomfield (Connecticut), az Általános Életbiztosító épülete, építette Skidmore, Owings és Merrill, 1954–1957

ding és Vällingby elve építészetiileg kifejezve ugyanaz, mint a tizenhetedik század reformereié: szabálytalanság, fesztelenség, meglepetés, bonyolultság. De ez most épületekben nyilvánul meg. Vérbeli angol feladat volt mindezt építészet és természet szintézisében kifejezni. Zseniális megfogalmazóra talált London akkori építésze, J. Leslie Martinnak személyében, és az ő London környéki Roehampton-telepe (1952–1959) mind a mai napig esztétikailag a legjobb lakótelep. Mintegy két tucat pontházból áll, három csoportban, egy csomó párhuzamos magas hasábbból, sok ötszintes lakóháztömbből és sok apró házból, teraszokon; az egészhez iskola járul és néhány üzlet. Az egész telep közel tízezer lakos befogadására alkalmas. Mindamellett sehol sem érezzük benne a pusztát tömegigényt. És ezt nem úgy kerülték el, hogy homlokzatmintákat találtak ki, hanem az elhelyezés és a táj alakí-

tásával. Az egész területen hatalmas, roskatag Viktória-kori villák álltak, nagy kertekben, úgyhogy sok az öreg fa és a gyepek. Mindezt megtartották, és beleapplikálták a tervbe, következésképpen az enyhítést maga a természet adja, és a fák ágai, levelei, ami után annyira epekednek ma az építészek. Svéd találmány a modern háztömböknek fákkal való kombinációja, mint ahogyan a pontház is az. Hogyha a roehamptoni összehatás felülmúlja a svédekét, ennek oka a léptékben rejlik. A terület nagyobb, mint bármely svéd magánkezdeményezésű lakótelepé, és a lépték segítségével sikerült megteremteni a változatosságban az egységet.

A roehamptoni lakótelep éppoly tökéletes bizonyítéka annak az állításnak, hogy az építészet fejlődött 1925 és 1956 között, mint Nervi szerkezetei. Mindkettő meggyőző bizonyítéka a másik állításnak is, hogy az evolúció 1925-től 1955-ig halad, és hogy a revolúció nem feltétlenül szükséges és kívánatos. Mindenesetre legyenünk hálásak, ha az egyéni géniusz lehetőséget kap, mint Le Corbusier Ronchamp-ban, vagy ha megragadja a kivételes lehetőséget, mint L. Calini, E. Montuori és társaik a római pályaudvar

326 Philadelphia, a Pennsylvania Egyetem Orvostudományi Kutató Intézete (Richards Medical Research Building), építette Louis J. Kahn, 1958-1960



esetében, ahol kettős hajlatban lejt a tető, hogy visszhangozza az üvegfal mögötti pittoreszk serviusi faltöredék tetejének körvonalaát – de őrizkedjünk mindennapi szükségleteink kielégítésekor az apró géniuszoktól.

„Őrizkedjünk” – ez inkább való prédikációba, mint történeti könyvbe. És valóban nehéz elkerülni, hogy a történész valaminek a szószólójává váljék, ha történetét egészen napjainkig óhajtja vinni. Márpedig erre igen nagy a kísértés. A történetírás a válogatás és az értékelés folyamata. Az önkényesség elkerülésére a történésznek sosem szabad elfelejtenie Ranke törekvését: úgy írni az eseményekről, „amint valójában voltak” („wie es wirklich gewesen ist”). Ha ezt a törekvést kellő komolysággal fogjuk fel, ebben benne foglaltatik a válogatás és az értékelés annak a kornak ismerveivel alapján, amelyről ír az ember – inkább, mint a saját kora. Vajon ha a történész egész életében ragaszkodott ezekhez az ismervekhez, ez kellőleg felvértezi arra, hogy megbirkózzék a maga korának problémáival is? Az olvasóra bízom annak eldöntését, hogy az utolsó néhány oldal józanul foglalkozik-e az építészeti problémákkal és megoldásokkal – úgy, „amint valójában vannak”.

327 Harlow, „The Lawn” lakótelep, tervezte Frederick Gibberd





28 Róma, Termini pályaudvar, építette L. Calini, E. Montuori, Castellazzi, Fadigatti és mások, 1950

Az Egyesült Államok és Nyugat-Európa építészettörténete között az a legnyilvánvalóbb különbség, hogy az amerikai építészet, mint a nyugati építészet része, ötszáz esztendő sincs, míg Anglia, Franciaország, Olaszország, Németország, Hollandia, Spanyolország építészetében egyetlen összefüggő, töretlen fejlődési vonal halad végig az elmúlt ezer éven, sőt még régebbtől fogva. E tizenegy század során minden fontos új lépés azon az alig kétezernégyszáz kilométer átmérőjű területen történt, amely a német tengertől Sziciliáig, és Írországtól és a spanyolországi Galíciától Nyugat-Poroszorszáig és Csehorszáig terjed. Ezen a területen, amely lényegesen kisebb kiterjedésű, mint az Egyesült Államoké, Nagy Károly helyreállította a római birodalmat, és akarata ellenére hozzásegített az ifjonti nyugati szellem első emlékeinek emeléséhez; a francia clunybeliek és Németország szász császárai kifejlesztették a román stílust, az Ile-de-France-ban ügyes kőművesek feltalálták a gótikus rendszert, angol, spanyol, német és itáliai kőművesek valamivel később úgy módosították, hogy megfelelően növekvő nemzeti öntudatuknak, Itália pedig, korai reneszánszában, érett reneszánszában, majd manierizmusában fellázadt ellene, az új áttekinthetőség, tudományos rend és kecsesség, majd később az újfajta komolyság és ünnepélyesség, végezetül az erőltetett, önkínzó mesterkéeltség jegyében.

És mindez – a Nyugat születésének, serdülésének, érett férfikorának és öregedésének hatalmas drámája – azelőtt játszódott le, mielőtt az Egyesült Államokban létezett volna egyetlen nyugat-európai jellegű épület. És még ha Amerika egészét nézzük is, alig itt-ott bukkanunk a posztumusz nyugati gótika halvány visszhangjára – mint mondjuk a megkésett bordás boltozatok némely mexikói szerzetestemplomban. Máskülönben a manierizmus az első európai stílus, amely amerikai talajba plántálódott.

Az őstörténet viszont – abban az értelemben, ahogyan Európában használjuk ezt a kifejezést a Földközi-tenger környékére a történelmi stílusok megjelenése előtt, először Egyiptomban és Kiszíában, azután Görögországban és a hellenisztikus államokban, majd Rómában és a római birodalomban, az Északra pedig nagyjából a római és néhol a karoling civilizáció bekövetkeztéig – Amerikában mindenre vonatkozik, Kolumbus előtt, Cortez előtt, Pizarro előtt, Raleigh, a Zarándok Atyák és Penn előtt.

A történelem előtti művészetnek és építészetnek még a legkövetkezőbb áttekintése sem mellőzheti a mexikói, a maya és az inka templomokat és az észak-amerikai indián leleteket; a nyugati építészet áttekintése azonban véleményem szerint megteheti, hogy a tizennyolcadik, sőt, a tizenkilencedik század előtt egyetlen amerikai épületet sem említ meg. Egy olyan könyvben, amelyben Herre-rának és spanyolországi követőinek zord manierizmusa csupán néhány sort kap, éppoly természetellenes volna teret szentelni Tecali – az 1569-ből származó „legtisztább” mexikói ferences templom – romjainak, mint dalmáciai példákkal illusztrálni a velencei építészetet, vagy a ciprusi Nicosián kimutatni a francia gótikus templomok sajátosságait.

Ugyancsak nem kaphatnak helyet egy rövid áttekintésben a New England-i lakóházépítészet „ősi példányai”, amelyeket pedig megfelelőképp értékelnek a New England-iek, és olyan szerető tisztelettel és gonddal kezelik, ahogyan az angoloknak kellene (mert igen gyakran nem teszik) bánniuk tanyaház- és udvarház-örökségükkel véges-végig abban az országban, amely nem sokkal nagyobb, mint New England. Amit Amerika tett a tizenhetedik században a házépítés terén, abban – Talbot Hamlin szavaival – megvan „az őszinte erőfeszítés, naiv tudatlanság és faragatlan kivitelezés bája”, de nem tartozik hozzá lényegileg az építészeti fejlődés fő áramához.

Mindamellettt a tizennyolcadik században megváltozik a hangsúly. Az amerikai építészet még koloniális, vagyis elsősorban a gyarmatosító országoktól függ – Anglia, Spanyolország, Portugália, és egy bizonyos fokig Franciaország –, de már nem teljes a függőség, és az esztétikai minőség már tagadhatatlanul nem feltétlenül provinciális. A mexikói Zacatecas székesegyháza vagy a brazil Bahiában Szent Ferenc harmadrendjének temploma bizonyos mértékig talán barbár és feltűnéshajhászó, de hiszen ilyen a spanyol churriguereszk stílus nagy része is. És ahogy ez a lármás

túltengés, a nagyhangú részletek túlzásúfolása kevésbé szerves része a pireneusi barokknak, nem kevésbé jogosan lehetett volna mexikói és braziliai példákkal illusztrálni, mint a granadai Cartujával – ahogy én tettem. Igaz, hogy bizonyos amerikai vonások kevésbé tulajdoníthatók a spanyol és portugál példának, mint az indián munkásoknak, akikben még elevenen élt az azték és inka templomok vadul eltorzult és bonyolultan összefonódó díszítése. Már 1500-ban feltételezhető indián hatás (l. 249. o.) a portugál Manuel-kor ornamentikájában. Ott azonban európai művészekre hatott a bennszülött művészet; most viszont maguk a bennszülöttek alakítják át az európai mintákat. Észak-Amerikában ugyanezekben az évtizedekben hasonló egyensúly-eltolódás észlelhető, de jelentős módosításokkal. A jólét csakúgy megszilárdult Észak-, Közép- és Dél-Amerikában, északon azonban a missziók és a bennszülött szakmunkások társadalmi sablonja helyett világi földbirtokosrendszer és protestáns városi civilizáció fejlődött ki. Az építészet stílusa angol volt, ahogy délen pireneusi barokk. Hazai témák helyi variációi tűnnek fel. De mivel a jövőendő Egyesült Államokban mind a megrendelők, mind az építők eredetüket és hagyományaikat tekintve egyaránt nyugatiak voltak, gyakran még születésüket tekintve is, ezek a változatok inkább a klíma, mint faji körülmények eredményeként születtek. A rézbőrű indiánok eredetiségét, sajnos, száműzték, és fokról fokra megsemmisült. Az észak-amerikai koloniális stílus tehát, vagyis a *par excellence* koloniális stílus, tökéletesen angol György-kori stílus. A leginkább figyelemre méltó amerikai módosítások annak köszönhetők, hogy a leghasználatosabb építési anyag a fa. Innen ered az oszlopok karcúsága, innen a vidám színek. A melegebb éghajlat kedvezett a teraszoknak, tornácoknak, loggiáknak, a tágas terület, ami majd csak később fog benépesedni, a tágasabb elhelyezésnek, sok fa megőrzésének, a kisvárosokban pedig az ünnepélyes sugárutak és parkok telepítésének, amelyek ma megadják Salem, Nantucket, Charleston városának, sőt a még megmaradt legrégebbi New England-i ipari városoknak meg a többieknek a szívderítő kertvárosjellegét.

Míg egy rövid, általános építészettörténet bizvást közölhetné a philadelphiai Christ Church vagy valamelyik charlestoni templom képét angol templom helyett, vagy Salemet vagy Nantucketet mint a György-kori vidéki város gondosan megőrzött példányát – ilyesmire semmi szükség. Mert az amerikai és az angol György-

kori stílus közötti különbség nem haladja meg, mondjuk, a bajor és a drezdai rokokó közötti különbséget. Ami pedig a minőséget illeti, míg a mexikói barokkot bizonyos szempontból tekinthetjük a spanyol barokk csúcspontjának, az amerikai koloniális stílusnak még a legjobb példáit sem lehet egy szintre helyezni Vanbrugh és Adam műveivel.

Ezt az utolsó megjegyzést és mindazt, amit eddig bátorkodtam Amerikáról mondani, gondolom, megerősítik az amerikai szakemberek írásai. Amikor azonban elérkezünk a korai tizenkilencedik századhoz, némileg eltér a véleményem a legjelesebb amerikai építészettörténészeknek legalábbis némelyikétől. Talbot Hamlin *Greek Revival Architecture in America* (A görögös klasszicizmus építészete Amerikában) című kitűnő könyvének második fejezete, „Az amerikai építészet születése” főleg Latrobe-bal foglalkozik; a harmadik pedig, „Az amerikai építészet nagykorú lesz”, Mills-szel, Stricklanddel és a klasszicizmus más képviselőivel. Így tehát az a kiindulópont, hogy a klasszicizmus az első nemzeti amerikai stílus. Én nem ezt vallom. Szerintem Latrobe Soane-tól vagy Mills és Strickland Smirke-től és Hamiltontól nem különbözik jobban, mint a tizennyolcadik századbeli virginiai és louisianai vidéki házak Robert Adam vagy Henry Holland műveitől. Az Európa és Amerika közötti kapcsolatot tehát véleményem szerint nem lehet 1770 és 1820 között megváltozotttnak tekinteni. Amerika a finomodástól újfajta nagystílus és szigorúság irányába fejlődött ugyan a szóban forgó ötven év alatt, de Anglia, Franciaország és Németország sem kevésbé.

Thomas Jefferson 1780-ban pillantotta meg a nîmes-i római építményeket és lelkesedett értük; az eredmény az a stílus volt, amely az akkori Párizsnak angol példa alapján kialakuló józan palladianizmusától (Monticello, Richmond Kapitóliuma – vö. Clérissieu, és különösen Ledoux és francia építészekből álló csoportja) a római részleteképzés sokkal naivabb utánzásáig terjedt (a virginiai egyetem). Latrobe, Ramée és Mangin maguk is francia származásúak voltak. Latrobe Angliában tanult, Ramée Németországban dolgozott (és a fia szerkesztette Ledoux *Architecture*-jének második kötetét). Mielőtt Latrobe Angliából Amerikába került, és ott 1796-ban letelepedett, még láthatta a terveket, és talán többet is Soane-nak a Bank of Englandnél és Tyringhamben végzett úttörő munkájából. Ez indokolná Latrobe legmeglepőbb újításait – például, hogy eltökélten átvált toszkánról görög dőrra –,

és némileg magyarázná a részletképzést is Észak-Amerika legszebb templomában, Latrobe 1805–1818-as baltimore-i székesegyházában. Ez megint csak igazi térkompozíció, merész és fantáziadús, ha sokat köszönhet is Wren Szent Pál-székesegyházának csakúgy, mint Soane-nak.

Anglia a háttere Latrobe neogótikájának is. Látszólag nem a rokokó, hanem a romantikus formájában honosította meg a divatot Amerikában („Sedgeley”; gótikus tervek a baltimore-i székesegyházhoz). Strawberry Hill gótikus rokokó stílusa nincs meg az Egyesült Államokban. Hanem a neogótikus formáknak régészeti pontosságú fejlődése már megint pontosan párhuzamos Angliában és az Egyesült Államokban (Upjohn, Renwick), ahol az angol hatást utazások, mintakönyvek és régészeti kiadványok őrizték meg.

Így tehát 1850-ben az amerikai építészet már egyáltalán nem volt koloniális és a vezető építészek munkája már provinciális sem volt, de még nem is volt egészen eredeti. A legnagyobbtól a legkisebb léptékig tökéletesen részt vett a klasszicizmusban, és alaposan belekóstolt a gótikus, egyiptomi és régi angol parasztház-stílus megújulásába (együtt Downing látványos kertjeivel – lásd Llewellyn Park), de mindez európai és főleg angol példák alapján történt.

Ha eredeti vonásokat és eredeti szempontokat keresünk, ezeket, úgy gondolom, olyasmiben ismerjük fel, mint az ifjonti erő és nyersség, amellyel az állami kapitóliumok és más középületek kombinálták konokul a görög templom alakját a központi kupolával (Davis és mások). A párizsi Madeleine-nek is vannak kupolái az oszlopsorok mögött, de bölcsen őrizkedik attól, hogy ezeket fitogtassa. Az amerikaiak nem voltak ennyire finnyások. De Amerikának a nyugati építészetben eljövendő szerepe szempontjából az efféle monstrumoknál sokkal fontosabb, hogy az építészek körében nagy érdeklődés nyilvánul meg a technika és a korszerű felszerelés iránt. Latrobe Smeatontól tanult, a nagy mérnöktől, és S. P. Cockerelltől is; Strickland „jóformán ismertebb mérnök volt, mint építész” (Hamlin). A Town és Davis cég Townja igen sikeres rácsos tartószerkezetet talált fel fahidak számára, McComb a New York-i Városházán kívül világítótornyokat és erődítményeket tervezett, Willard feltalálta a gépesített kőfejtést és így tovább. Hogy Amerika mennyire lehagyta Európát műszaki felszerelés, lakáskomfort, egészségügyi berendezések stb. tekin-

tetében, erre nézve elég, ha azt tudjuk, hogyan reagáltak az öregebb nemzetek az amerikai kiállítási tárgyakra Philadelphiában 1876-ban, vagy ha összehasonlítjuk az 1825 és 1875 közötti szállodatörténetet egyfelől Amerikában, másfelől Angliában és Franciaországban.

Újabban erősen hangsúlyozzák (Giedion), hogy 1825 körül az amerikaiak bevezették a gömbvázat – primitív módszere ez az előregyártott elemekből történő faépítkezésnek, ahol kizárólag szakképzetlen munkások dolgoznak az építkezésen – és hogy a vasszerkezet hogyan fejlődött Amerikában irodaépületek, raktárak és hasonlók esetében. Még nem tisztázott, hogy ezen a téren mennyiben volt valóban feltaláló szerepe az Egyesült Államoknak, és mennyiben volt csak buzgó és intelligens előmozdító. Ami a vasat illeti, Anglia nyilvánvalóan többet tett a műszaki szerkezetekért 1800 és 1850 között, mint amennyit ez ideig elismernek, míg ismeretes, hogy Labrouste mily nagy hozzáértéssel kezelte az új anyagot. Úgy látszik, Franciaországban született meg az épületek teljes vasszerkezetének gondolata is (Viollet-le-Duc, 1870 körül), és itt alkalmaztak először vasvázat úgy, hogy a külső falak nem hordoznak súlyt és csak határoló falként szolgálnak (Meunier csokoládégyára, 1871–1872, Giedion szerint).⁵¹

Mialatt Amerikában is, Európában is a vasszerkezetek fejlődése építészeti téren mintegy a színpalak mögött zajlott, és az új anyag általában csak gyakorlati és ideiglenes szerkezetekben mutatkozhatott, az építészet mint hivatás megszűnt a historizmus keretében az Atlanti-óceán mindkét partján.

Egy új fejlődésvonalra azonban fel kell figyelnünk. Az Egyesült Államok végre felszabadította magát az angol gyámság alól – mintegy nyolcvan évet késett ez a függetlenségi háború. És ahogy a politikai harc után a fiatal nemzet először Franciaországban keresett ihletet (Thomas Jefferson még építészet tekintetében is, noha az angol hatás alatt levő Franciaországban), ugyanezt cselekedte most a fiatal szakma is. Richard M. Hunt (1828–1895) Lefuelnél tanult Párizsban, mialatt a Louvre-t végre befejezték Lescot és Delorme újjáéledt cikornyás stílusában, és hazavitte magával a Harmadik Császárság pompáját, készen arra, hogy milliomosok és büszke városi testületek utánozzák.

Jelentősebb azonban a neo-francia reneszánsznál a másik, kissé későbbi francia–amerikai kapcsolat Henry Hobson Richardson (1838–1886) és Dél-Franciaország román stílusa

között. Itt látjuk első példáját, hogy egy amerikai építész önállóan cselekszik, először tehát, hogy amerikai építész jelenik meg e könyv szövegében. Jelen utóirat olvasója tehát lapozza fel a könyv szövegét (l. 401. o.): ott volt szó Richardsonnak a francia román stílusba és annak tizenkilencedik századi lehetőségeibe vetett hitéről. A román stílus felélesztése nem volt tökéletesen új gondolat. Már különféle országokban léteztek félköríves nyílású épületek, ezeket esetenként korai kereszténynek, vagy bizáncinak vagy normannak minősítették. De ebben a pillanatban – Richardson 1865-ben tért vissza Amerikába Franciaországból, és 1870 körül kezdte meg következetes neorómán hadjáratát – sem Anglia, sem Franciaország, sem Németország nem specializálódott a román stílusra. Richardson eltökéltsége, hogy románt és csakis románt építsen, egyszerűen egyéni elhatározás volt, amelyet a modern tulajdonságok iránti erős érzéke diktált, s ezeket a modern tulajdonságokat vélte megvalósíthatónak a sima, elemi formák használatával. A történelmi részletképzést fárgatlan, őseredeti közvetlenséggel párosította, korának valódi amerikai fiaként. Tökéletesen egyéni vonása volt azonban a jó érzék a dús felületdíszítések, a textúra iránt, amellyel épületei szilárd tömörségét kiemelte.

Richardsonnak igen nagy volt a befolyása. Valahogyan öntudatlanul megérezhették, hogy ő amerikaibb, vagyis célratörőbb, mint nemzedékének többi építésze. Sullivant (l. 410. o.) nem értjük meg Richardson ismerete nélkül, sem azt a formát, amelyben az első felhőkarcolók megjelentek az ámuló európai szem előtt. Sullivannal az Egyesült Államok az építészeti alkotás élvonalába került. A tizennyolcadik század végéig Amerika gyarmat volt; 1800 és 1880 között egyike a Nyugat számos provinciáinak. Most viszont a haladás néhány centrumának egyike lett – de mi tagadás, ezt nem vették észre a kor legsikeresebb amerikai vagy európai építészei és kritikusai. Ne feledjük, hogy a hivatalosan elfogadott amerikai építészet még éppoly imitáló hajlandóságú volt 1890-ben és 1920-ban, mint az angol. Sullivant sem ismerték el jobban, mint Voysey-t vagy Mackintosht. Amerika növekvő fontossága tükröződik mindamellett abban a tényben, hogy most az Egyesült Államok akadémikus építészete hatott Angliára és nem megfordítva. Anglia és a domíniumok (l. 465. o.) Edward-kori birodalmi stílusa jócskán kapott bátorítást, ha ugyan nem többet a neoklasszicizmustól, amely az Egyesült Államokban

az 1893-as chicagói világkiállítást követte, és valóban olykor nagyobb stílű, monumentálisabb és mégis egyszerűbb formákat öltött, mint Angliában. A chicagói világkiállításról azt mondta Sullivan, hogy az általa okozott kár fél évszázadig fog tartani. Ez a jóslat igaznak bizonyult, ha a modern mozgalmat mint korunk szellemének egyetlen igaz kifejezését fogadjuk el. A középnyugaton épp 1893 előtt nagy győzelmet aratott, és Chicago a korai modern építészet nemzetközi központja lehetett volna, ha nincs a „Világvásár”. Mert Chicago nemcsak az acélvázás felhőkarcolónak és a Sullivan által kidolgozott sajátos, tökéletesen eredeti formanyelvnek volt a hazája, hanem Sullivan nagy tanítványának, Frank Lloyd Wrightnak is. Wright korai házainak idején egyetlen európai országban sem akadt semmi, amit akár csak össze is lehetett volna vele hasonlítani. Műveinek 1910-es és 1911-es első német kiadásai legalább olyan mértékben segítették a modern kontinentális stílus kidolgozását, mint Voysey, Baillie Scott és Mackintosh lényegesen ismerősebb házai.

1. A második világháború után Trierben feltárt két nagyobb, a negyedik század elején épült templomnak is volt keresztháza, a kb. 410-ből (vagy egy tűzvész után kb. 630-ból?) származó szaloniki Hagiosz Dimitrosznak és az egyiptomi Szt. Menasnak az ötödik század elejéről pedig mellékhajókkal körülvett keresztháza.
2. A pillérek és oszlop csoportok váltakozása a szaloniki Hagiosz Dimitrosznál egyedülálló példa.
3. A római Szent Péter-templom alatt nemrég talált római kori temető egyik mauzóleumában harmadik századi keresztény üvegmozaikok vannak, a legkorábbiak az eddig ismertek közül.
4. Az ugyancsak használt háromkaréjos formát is meg kell itt említeni, bár ez természetesen nem szigorúan centrális. Előfordul a római Szent Callixtus katakombában, és nagy léptékben a két nagy korai egyiptomi kolostornál Sohagban, amelyeket Fehér és Vörös Kolostor néven ismerünk (ötödik század).
5. Bizonyára hasonló volt a trieri katedrális, amikor 370 táján átalakították.
6. A hosszaház és a centrális rendszer kombinációjának számos más ötödik és hatodik századi példája ismeretes. A legmonumentálisabb az ephesusi Szent János-templom maradványa (kb. 550), ez végig kupolás, őse az Apostolok templomából származik, de főhajóját egy térszakasszal megnövelték, hogy a hosszanti jelleg uralkodó legyen.
7. A második világháború után végzett németországi ásatások bebizonyították, hogy ott is emeltek ilyen épületeket. Hosszú, mellékhajó nélküli, egyenes záródású szentéllyel készült templom pl. Echternach, kb. 700-ból, a 770-ben említett St. Salvator (Abdinghof) Paderbornban, a mindeni első katedrális stb., a *porticus*ra példa az ötödik századi St. German Speyerben és Romainmôtier jól ismert első épületei Svájcban, kb. 630-ból és kb. 750-ből.
8. Az alaprajzot is a Párizs melletti St Denis sugalmazhatta, amely valószínűleg ilyen volt felszentelése idején, 775-ben – ez a karoling újítások igen korai példája. Mindamelletts lehetséges, hogy volt még egy korábbi előfordulás Northumbriában, ha ugyan a hexami ásatásokról publikált (kétségtelenül rosszul kezelt és megörökített) alaprajzok egyáltalán megbízhatóak. Ezek ugyanolyan alaprajzi típusú nagy templomot mutatnak, amely feltételezhetően Wilfrid idejéből való, tehát hetedik századi épület.
9. Későbbi példa a S. Stefano Bolognában.
10. Néhány francia régész azonban ugyanilyen elrendezést tulajdonít a 946-ban újjáépített clermont-ferrand-i székesegyháznak, sőt egyes amerikai régészek még korábbi időpontig mennek vissza: egy Tours-ban 903–918-ban újjáépített templomhoz. A kérdés tisztázatlan, és további helyszíni vizsgálatot igényel. Az viszont biztos, hogy már a karoling építészetben próbálkoztak – igaz, csak a kriptá szintjén – körüljáróval az apszis mögött és bizonyos, a zárófalhoz kapcsolt kápolnafélékkel, különösen a déas-i St Philibert de Grandlieu-ben (836–853), az auxerre-i St Germainben (841–859) és Flavignyban (878 előtt). A párhuzamos német fejlődést a 844-ben felszentelt Corvey jelzi, majd a kb. 840-ből való Verden és talán a hildesheimi székes-

egyház. Az ilyen és a végleges román megoldás közötti lépés rövidnek tűnik, pedig ez a lépés a bizonytalanból a térbelileg szilárdan meghatározott és állandósult alakhoz vezetett. Ezzel kapcsolatban lásd a fentieket.

11. A nyugati résznek külső apszis-körüljárója volt, ilyet terveztek a karoling St. Gallenhez, ilyen volt a karoling Kölnben, és ma is megvan Brixworthban. Hildesheimben súlyos árkádokkal nyílt az apszis és szentély alatti kriptára és – nagyon különös módon – jóval magasabb volt annál. Nyugati bejáratnál rendelkezett.
12. Francia oratóriumok és kripták, pl. az ötödik századi Ste Irénée Lyonban, a hatodik századi Glanfeuil, a St Germain Auxerre-ben, kb. 850-ből; Franciaországon kívül a nyolcadik vagy kilencedik századi Sta Maria della Valle keleti részei Cividaleben, a S. Prassede S. Zeno-kápolnája Rómában, kb. 820-ból, a St. Wipert a szászországi Quedlinburgban, kb. 930-ból, és az 1009-ből való St Martin du Canigou francia Katalóniában; ez kései utód, nem pedig úttörő, és történeti fontosságát Puig y Cadafalch nagymértékben túlbecsüli.
13. Az 1922-es *Archaeological Journal* beszámol az 1915-ben végzett vizsgálatok eredményeiről. Azért hivatkozom határozottan erre a tanulmányra, mert megcáfolja azt az elméletet, amelyet én és mások (E. Gall) tévesen hirdettünk a múltban, és amely még e könyv korábbi kiadásaiiban is szerepel.
14. Köszönettel tartozom a Mediaeval Academy of America-nak és Conant professzornak, amiért megengedte rekonstrukciójának közlését.
15. A *klasszikus* fogalmát e könyvben mindenütt más értelmezéssel használjuk, mint a *klasszikus jellegű* kifejezést. Utóbbi bármire vonatkozik, amit az antik kor stílusa inspirált, vagy amit az antikről másoltak, a *klasszikus* viszont csak a tökéletes egyensúlynak különféle stílusok által elért rövid pillanataira. Ha *klasszikus*nak nevezünk egy irodalmi vagy művészeti alkotást, valami hasonlóra gondolunk, nevezetesen arra, hogy a maga nemében tökéletes, és általánosan annak tekintik.
16. Csak három fej maradt meg, jelenleg a harvardi és baltimore-i múzeumokban vannak.
17. Az idézetek Mr. Charles Cotton kiadásából valók (*Canterbury Papers* 3. sz., közzétette a Friends of Canterbury Cathedral, 1930).
18. Mindamellet nem árt felidézni, hogy nem minden román építészeti iskola számára volt idegen az ilyen feszített arány. A provence-i Arles-ban 1:3,5 az arány, Elyben 1:3,2.
19. Bár nem olyan túlzottan nyomottak, mint valamivel később Salisburynél.
20. Az időpontok a következők: Clermont-Ferrand-t 1248-ban kezdték, Narbonne-t és Toulouse-t 1272-ben, Limoges-t 1273-ban, Rodezt 1277-ben. A helyi iskolák jelentősége fokozatosan csökkent, de Poitou és Anjou hű maradt a csarnoktípushoz, amely Angers (megkezdve 1148 előtt) és Poitiers (megkezdve 1162-ben) korai gótikus székesegyházainál érte el fejlődésének csúcspontját. Különösen elegáns kisebb csarnoktemplom kb. 1200-ból a St Serge Angers-ban. A belső tereknél Normandia is megtartotta helyi jellegét, a „korai angol” (Early English) stílussal rokon galériákat és mérmű-részletképzést, de a külsőket különlegesen szép tornyok jellemzik. A legszebb tornyok Coutances-ban vannak. Burgundiában, az Ile-de-France-i gótikával szemben kifejtett hosszú ellenállás után, Auxerre kb. 1215-ből való székesegyháza, a Notre Dame Dijonban (kb. 1220-ból) és más épületek igen egyéni stílust alakítottak ki, szabadon álló, igen karcsú, fémszerűen vékony belső oszlopokkal. Megtartották a magas oldalkarzatokat, ahogyan Normandia (és Anglia) is megtartotta a magas galériákat vagy trifóriumokat. A délnyugati résszel, különösen Albival kapcsolatban lásd a következő fejezetet.
21. Franciaországban egyébként a támpillérek közötti kápolnák első példáit a párizsi Notre Dame-nál találjuk, 1235 után (lásd az alaprajzot a 99. oldalon).
22. Különös módon ez a motívum visszatér Bramante munkájánál Milánóban (Canonica di S. Ambrogio).
23. Egyetlen látványos esetben még egy kéttornyosra tervezett katedrális homlokzatán is az egyetlen torony újfajta szépségét alkalmazták. Strasbourg-nál elvetették a korábban említett tervet, és az épület egyik oldalán 172 méter magas hegyes tornyot

- emeltek, ezáltal a homlokzat tetejének többi része teraszhoz hasonlóan nyúlik el egy irányban a torony lábánál. Igen döbbenetes látvány, de az évszázadokon át megőrződött, míg végül elfogadták és meg is kedvelték. A beauvais-i katedrálisnál egyébként a tizenhatodik század elején 153 méter magas huszártornyot emeltek a négyzet fölött. 1573-ban összeomlott.
24. A Warburg Institute szíves közbenjárására lefényképezhettem a Zogalia templom és néhány más épület tervét Filarete *Codice Magliabecchiano*-jából (Biblioteca Nazionale, Firenze, II. 1, 140; già XVII, 30). A Zogalia-terv illusztrációját nem hozza Lazzaroni és Muñoz Filarete-könyve, és azelőtt sem közzétették soha. A jobb megértés céljából újra kellett rajzolni; ezt Margaret Tallet volt szíves elvégezni.
25. Brunelleschi már gondolt ugyanerre; lásd befejezetlen Palazzo di Parte Guelfáját.
26. A tizenkilencedik századi svájci történész, Jacob Burckhardt viszont, aki a mai értelemben vett reneszánsz fogalom megalkotója, úgy vélekedik, hogy a Laurenziana előcsarnoka nem más, mint „a nagy mester érthetetlen tréfája”. (*Geschichte der Renaissance in Italien* [1867] 7. kiadás, 1924, 208. old.)
27. Ez a fajta, három irányban hajlított ív nem Neumann újítása. Valamivel korábbi cseh épületekről (Břevnov) és azok frankföldi megfelelőiről (Banz) vette át. Azok viszont Guarinitól erednek (l. 253. o.), de megfogalmazásukat eredetileg minden bizonnyal az ösztönözte, hogy automatikusan megjelentek a dongaboltozatba vágott bevilágító ablakoknál. Az íves áthatások ilyen három irányban hajlított bolthajtással csatlakoznak a boltozathoz, ha az ív átmérője kisebb a dongaboltozaténál, pl. a londoni Szent Pál-székesegyház belsejében, de jóval korábban is. Az egyik legkorábbi példa a padovai Carmine-templom, 1500 előtt. A tizenhatodik század derekán Franciaországban először Philibert Delorme képzeletét ragadta meg, aki kifejezett esztétikai hatás céljából alkalmazta.
28. Eredetük a híres késő tizennegyedik századi *Vis du Louvre* Párizsban.
29. Ismeretes, hogy birtokában volt Filarete *Trattato*-jának egy példánya is.
30. A síremlékeknél és egyéb templomi berendezéseknél korábban kezdődött a reneszánsz – 1500 táján.
31. Klasszikus olasz jelleg szempontjából hamar feltűnő a Valois-kápolna, amelyet 1560 körül építtettek hozzá a St Denis apátsághoz, és valószínűleg Primaticcio tervezte. Tiszta *cinquecento* alkotás: kör alaprajzú kupolás épület, hat, sugárirányban elhelyezett háromkaréjos kápolnával és a Bramante-motívum szerint kialakított belső oszloprendekkel. Inkább az itáliai, mint a francia centrális terek sorában van a helye.
32. Még a párizsi városi paloták tervezésébe is behatolt (Hôtel Lamoignon, 1584, Ducerceau).
33. Ducerceau tervezte IX. Károly korának másik nagyobb kastélyát is: Verneuil-t (megkezdve 1565-ben), egyszerűbb alaprajzzal, a jellegzetesen franciás, három oldalról körülépített udvarral, a negyedik – bejárati – oldalon kerítésfallal, és barbár módon zsúfolt részletképzéssel. Egészében véve a II. és IV. Henrik uralma közötti idő sovány esztendőket jelentett; Franciaország erőit felemésztették a gyilkos vallásháborúk.
34. Pl. St. Paul-St. Louis (1627–1641); St Joseph des Carmes (szerződés a kupola építésére 1628-ban); Ste Marie des Visitandines (1632–1634), ez utóbbi Mansart-tól.
35. Karel van Mander, a holland Vasari, 1600-ból származó *Schilderboek*-jában már utalt ennek a holland stílusnak „díszítő-örületére”, amely megfelel az angol Stuart-stílusénak (l. 303. o.)
36. Ezzel kapcsolatban megjegyzendő, hogy bár az ellipszis az olasz manierizmus és barokk motívuma, korán megjelent Hollandiában is: az 1634–1637-ben épült honse-laardyeck kastélynál. Igaz, hogy ezt a francia Simon de la Vallée építtette.
37. Az építészettörténész számára IV. Henrik jóval jelentősebb Párizs várostervezőjeként, mint palotaépítőként. Első terve a Place Royale – ma Place des Vosges – volt 1603-ból, rangos házakkal övezett négyzet alakú tér, amelynek minden bejárata álcázott; a második a Place Dauphine (megkezdve 1607-ben), házsorokkal övezett

- háromszög, csúcán a királynak a Pont Neufön álló szobrával. A házak kellemes téglakő architektúrájuk, ezzel a típusal találkoztunk már a húszas és harmincas években is. A tervezett várostérhez IV. Henriknek a livornói Piazza adott ösztönzést, amelyet I. Cosimo, Toszkána nagyhercege kezdett el 1571-ben.
- 38 A városon belül a legnagyobb szabású tervek az 1685-ös Place des Victoires és az 1698-ból származó Place Vendôme
- 39 Ugyanilyen finomság révén vált Emmanuel Hérenak (1705–1763) a nancyi Place Royale tércsoportja a tizennyolcadik század páratlan városépítészeti teljesítményévé. A rokokó változatossága és meglepő jellege, ám egyúttal a francia axialitás is megnyilvánul abban, ahogy a városháza előtti teret diadalív folytatja, majd a hosszanti Carrière, négy nyírott fasorával, utána a kereszt tengelyben elhelyezett kolonnádos félkör, végül pedig a Palais de l'Intendance előtti tér. Az együttes 1752–1755-ben készült.
- 40 Goethe: *Von deutscher Baukunst* (1773), Goethes Werke 12. Literatur und Kunst 192 I. Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien, é. n. (Meyers Klassiker-Ausgaben in 150 Bänden)
41. Montesquieu La Brède-i angol kertje kb. 1750-re nyílik vissza
- 42 Itt csupán jelzem azt, amit Dr. Robin Middleton most készülő tanulmánya sokkal részletesebben fog kifejtetni.
- 43 Boullée esetében nemrég feltételezték, de a bizonyíték nem meggyőző.
- 44 A legrégebben Kínában készítettek fuggóhidakat. Európában először Angliában, 1740 táján, igen kezdetleges módon. Az első vasszerkezetű híd az angliai Coalbrookdale-ban épült 1777–1781-ben, ez nem fuggesztett szerkezetű. A fuggóhíd lehetőségeit az amerikai James Finley ismerte fel, aki 1801-től kezdve számosat épített, a leghosszabbat 93 méteres fesztávval Angliában Thomas Telford 1815-ben készült Menai hídja az első nagyobb konstrukció
- 45 A vasat az építészetben először csupán szerkezeti segédeszközként alkalmazták mint vonóvasat már a középkorban, majd támaszelemek, gerendák stb. használatára került sor, hogy pl. egy színház fedelszékét tűzbiztossá tegyék (Louis, bordeaux-i színház, 1772–1780), vagy azért, hogy egy teljes üzemet tűzbiztossá tegyenek (angol gyárak az 1790-es évekből). A vas és üveg szerkezetű kupola francia találmány. Először az Halle au Ble-nél jelent meg 1805–1811-ben (ép. Belanger)
46. P. L. Troost (1878–1934) művei: Haus der Deutschen Kunst, templomok stb., a Königsplatzon a Führerbau, és a pártközpont épületei (terv 1932–1934), a kb. 1936-os nürnbergi stadiont és a berlini Reichskanzleit. A Speer (sz. 1905) építette, a hatalmas Légügyi Minisztériumot Berlinben E. Sagebiel, ugyanott az Olimpiai Stadiont és egyébeket az idősebb és tehetségesebb Werner March
- 47 Itt még mindig nyilvánvaló Perret hatása. Az 1930-as évek levegősebb, és az acélnak jóval megfelelőbb stílusához vezető lépést E. F. Burckhardt és Egger 1936-os baseli Johanneskirchje képviseli
- 48 Ezzel együtt egy másik nagy jövője forma, a „magas hasáb” korai példája is előfordul Hollandiában a rotterdami Bergpolder berház (1934, ép. W. van Tijen, H. A. Maaskant, J. A. Brinkman és L. C. van der Lugt)
- 49 Az elkerülhetetlen máris mindenütt megtörténik, Angliában is
- 50 A londoni Szent Pál-székesegyháznak Sir William Holford által tervezett környezete sokkal városiasabb és építészetiileg mindeddig a legszebb a maga nemében – és ez azt bizonyítja, hogy nagyszabású történeti műemlékek környezetét is lehet következetesen modern és korántsem harsány módon kialakítani, hogy a műemlék gazdagabb formái kellemes enyhítik az új épületek szolgálatosságát, ezek viszont fokozzák a történelmi épület hatását
- 51 A *The Builder* 23. kötetének (1865) 296–297. oldalán közöltek alapján úgy tetszik, mintha Préfontaine és Fontaine párizsi St. Ouen dokkja már ugyanezen elv alapján készült volna

ÁLTALÁNOS

- A. MICHEL: *Histoire de l'art*, 18 kötet, Paris, 1905–1929.
SIR BANISTER FLETCHER: *A History of Architecture*, 14. kiadás, London, 1948.
PIERRE LAVEDAN: *Histoire de l'art*, 2. *Moyen âge et temps modernes*, 2. kiadás, Paris, 1950.
E. LUNDBERG: *Arkitekturen's Kunstpråk*, 10 kötet, Stockholm, 1945–1961.
Wasmuths Lexikon der Baukunst, 5 kötet, Berlin, 1929–1937.
U. THIEME, F. BECKER: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, 37 kötet, Leipzig, 1907–1950.
M. S. BRIGGS: *The Architect in History*, Oxford, 1927.
G. DEHIO, F. VON BEZOLD: *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, 10 kötet, Stuttgart, 1884–1901.

Anglia

- P. KIDSON, P. MURRAY: *A History of English Architecture*, London, 1962.
F. GIBBERD: *The Architecture of England from Norman Times to the Present Day*, 5. kiadás, London, 1944.
N. LLOYD: *A History of the English House*, London, 1931.
H. AVRAY TIPPING: *Englsh Homes*, 9 kötet, London, 1920–1937.
N. PEVSNER: *The Buildings of England*, London, 1951-től; eddig megjelent: *Buckinghamshire, Cambridgeshire, Cornwall, Derbyshire, Devon* (2 kötet), *Durham, Essex, Hertfordshire, Leicestershire és Rutland*, London (2 kötet), *Middlesex, Norfolk* (2 kötet), *Northamptonshire, Northumberland, Nottinghamshire, Shropshire, Somerset* (2 kötet), *Suffolk, Surrey, Yorkshire: West Riding*.

Franciaország

- C. ENLART: *Manuel d'archéologie française*, 2. kiadás, 4 kötet, Paris, 1919–1932.
P. LAVEDAN: *L'architecture française*, Paris, 1944; angol kiadás (Penguin Books); London, 1956.
A. BOINET: *Les églises parisiennes*, 3 kötet, Paris, 1958–1964.

Hollandia

- F. VERMEULEN: *Handboek tot de Geschiedenis der nederlandsche Bouwkunst*, 3 kötet, Den Haag, 1928-től.
S. J. FOCKEMA ANDREAE, E. H. TER KUILE és M. D. OZINGA: *Duizend Jaar Bouwen in Nederland*, 2 kötet, Amsterdam, 1957–1958.
A. W. WEISZMAN: *Geschiedenis der nederlandsche Bouwkunst*. Amsterdam, 1912.
H. E. VAN GELDER és mások: *Kunstgeschiedenis der Nederlanden*, 2. kiadás, Utrecht, 1946.

Németország

- G. DEHIO: *Geschichte der deutschen Kunst*, 2. kiadás, 6 kötet, Berlin, 1921–1931.
Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte; megkezdte: Otto Schmidt. 10 kötet.
Stuttgart 1937-től
Österreichische Kunsttopographie, Wien 1927-től.
E. HEMPEL: *Geschichte der deutschen Baukunst*, München, 1949.

Olaszország

- A. VENTURI: *Storia dell'arte italiana*, 21 kötet, Milano, 1901-től.
M. SALMI: *L'arte italiana*, 3 kötet, Firenze, 1943–1944.
A. CHASTEL: *L'art italien*, Paris, é.n. (1956)

Spanyolország

- Ars Hispaniae*, Madrid, 1947–1957 (eddigig kötetek a XVIII. sz. végéig, 14 kötet)
B. BEVAN: *A History of Spanish Architecture*, London, 1938.
MARQUÉS DE LOZOYA: *Historia del arte hispánico*, 5 kötet, Barcelona, 1931–1949.

KÉSO RÓMAI

- D. S. ROBERTSON: *A Handbook of Greek and Roman Architecture*, 2. kiadás, Cambridge, 1943.

KORAI KERESZTÉNY ÉS BIZÁNCI

- R. KRAUTHEIMER: *Early Christian and Byzantine Architecture*, London, 1965.
O. WULFF: *Altchristliche und Byzantinische Kunst* (Handbuch der Kunstwissenschaft), 2 kötet, Neubabelsberg, 1914–1918; Pótlás, 1935.
J. G. DAVIS: *The Origin and Development of Early Christian Church Architecture*, London, 1952.
O. M. DALTON: *East Christian Art*, Oxford, 1925.
J. B. WARD PERKINS: „Constantine and the Origin of the Christian Basilica”, *Papers of the British School at Rome*, 22. kötet, 1954.
J. B. WARD PERKINS: „The Italian Element in Late Roman and Early Medieval Architecture”, *Proc. Brit. Academy*, 33. kötet, 1948.
M. DE VOGÜÉ: *Syrie Centrale*, 2 kötet, Paris, 1865–1877.
H.C. BUTLER: *Early Churches in Syria*, Princeton, 1929.
J. LASSUS: *Sanctuaires chrétiens de Syrie*, Paris, 1944.
W. RAMSAY–G. L. BELL: *The Thousand-and-one Churches*, London, 1909.
U. MONNERET DE VILLARD: *Les couvents près de Sohag*, Milánó, 1925–1926.
U. MONNERET DE VILLARD: *Le chiese della Mesopotamia*, Róma, 1940.
G. A. SOTIRIOU: *Χριστιανική και Βυζαντινή Αρχαιολογία*, 1. kötet, Athén, 1942.
D. TALBOT RICE: *Byzantine Art*, Oxford, 1935; 2. kiadás, Penguin Books, 1954.
C. DIEHL: *Manuel d'art byzantin*, 2. kiadás, Paris, 1925–1926.
L. BRÉHIER: *L'art byzantin*, Paris, 1924.
J. EBERSOLT: *Manuel d'architecture byzantine*, Paris, 1934.
J. EBERSOLT: *Les églises de Constantinople*, Paris, 1913.
W. R. LETHABY–H. SWANSON: *The church of St Sophia*, London, 1894.
W. R. ZALOZIECKY: *Die Sophienkirche in Konstantinopel*, Freiburg i. B., 1936.

KÖZÉPKOR

Általános

- P. FRANKL: *Die Frühmittelalterliche und Romanische Baukunst* (Handbuch der Kunstwissenschaft), Neubabelsberg, 1926.
- K. J. CONANT: *Carolingian and Romanesque Architecture: 800-1200* (The Pelican History of Art), London, 1959.
- A. W. CLAPHAM: *Romanesque Architecture in Western Europe*, Oxford, 1936.
- P. FRANKL: *Gothic Architecture* (The Pelican History of Art), London, 1963.
- H. R. HAHNLOSER: *Villard de Honnecourt*, Wien, 1935.

Korai középkor

- W. BRAUNFELS-H. SCHNITZLER: *Karolingische Kunst*, Düsseldorf, 1965.
- S. DEGANI: *L'architettura religiosa dell'alto medioevo* (da lezioni di Luigi Crema), Milánó, 1956.
- J. HUBERT: *L'art pré-roman en France*, Paris, 1938.
- J. HUBERT: *L'architecture religieuse du haut moyen-âge en France*, Paris, 1952.
- P. VERZONE: *L'architettura religiosa dell'alto medioevo nell'Italia settentrionale*, Milánó, 1942.
- E. LEHMANN: *Der frühe deutsche Kirchenbau*, Berlin, 1938.
- E. GALL: *Karolingische und ottonische Kirchen*, Burg, 1930.
- H. E. KUBACH: „Übersicht über die wichtigsten Grabungen in . . . Deutschland“, *Kunstchronik*, 8. kötet, 1955.
- H. E. KUBACH-A. VERBEEK: „Die vorromanische und romanische Baukunst in Mitteleuropa“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 16. kötet, 1951. és H.E. KUBACH; uo. 18. kötet. 1955.
- L. GRODECKI: *L'architecture ottonienne*, Paris, 1958.
- Aachen: H. SCHNITZLER: *Der Dom zu Aachen*, Düsseldorf, 1950.
- Lorsch: F. BEHN: *Die karolingische Klosterkirche von Lorsch a. d. Bergstr. n. d. Ausgrabungen von 1927-28 u. 1932-33*, Berlin, 1934.
- Ingelheim: *Rheinhausen in seiner Vergangenheit*, 9. kötet, 1949.

Anglia

- J. HARVEY: *English Medieval Architects, a Biographical Dictionary*, London, 1954.
- G. WEBB: *Architecture in Britain: The Middle Ages* (The Pelican History of Art), London, 1956.
- F. BOND: *Gothic Architecture in England*, London, 1906.
- F. BOND: *An Introduction to English Church Architecture*, 2 kötet, London, 1913.
- E. S. PRIOR: *A History of Gothic Art in England*, London, 1900.
- E. S. PRIOR: *The Cathedral Builders in England*, London, 1905.
- J. HARVEY: *The English Cathedral*, London, 1950.
- M. HÜRLIMANN-P. MEYER: *English Cathedrals*, London, 1950.
- K. ESCHER: *Englische Kathedralen*, Zürich, 1929.
- A. HAMILTON THOMPSON: *The Ground Plan of the English Parish Church*, Cambridge, 1911.
- A. HAMILTON THOMPSON: *The Historical Growth of the English Parish Church*, Cambridge, 1913.
- J. C. COX: *The English Parish Church*, London, 1914.
- F. E. HOWARD: *The Medieval Styles of the English Parish Church*, London, 1936.
- G. H. COOK: *The English Medieval Parish Church*, London, 1954.
- G. HUTTON-E. SMITH: *English Parish Churches*, London, 1952.
- A. HAMILTON THOMPSON: *Military Architecture in England during the Middle Ages*, London, 1912.

- H. BRAUN: *The English Castle*, 3. kiadás, London, 1948.
 G. BALDWIN BROWN: *The Arts in Early England*, 2. kötet: *Anglo-Saxon Architecture*, 2. kiadás, London, 1925.
 A. W. CLAPHAM: *English Romanesque Architecture*, 2 kötet, Oxford, 1930–1934.
 A. W. CLAPHAM: *Romanesque Architecture in England* (British Council), London, 1950.
 T. S. R. BOASE: *English Art 1100–1216* (Oxford History of English Art), Oxford, 1953.
 P. BRIEGER: *English Art 1216–1307* (Oxford History of English Art), Oxford, 1957.
 G. WEBB: *Gothic Architecture in England* (British Council), London, 1951.
 S. GARDNER: *A Guide to English Gothic Architecture*, Cambridge, 1922.
 J. BILSON: tanulmányok a legkorábbi bordásboltozatokról, *Journal Royal Institute of British Architects*, 6. kötet, 1899; *Archaeological Journal*, 74. kötet, 1917; és *Archaeological Journal*, 79. kötet, 1922.
 C. ENLART: *Du rôle de l'Angleterre dans l'évolution de l'art gothique*, Paris, 1908.
 J. BONY: „French Influences on the Origins of English Gothic Architecture”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 12. kötet, 1949.
 N. PEVSNER: „Bristol, Troyes, Gloucester”, *The Architectural Review*, 113. kötet, 1953.
 M. HASTINGS: *St. Stephen's Chapel*, Cambridge, 1955
 JOAN EVANS: *English Art 1307–1461* (Oxford History of English Art), Oxford, 1949.

Franciaország

- H. FOCILLON. *Art d'Occident; le moyen âge roman et gothique*, Párizs, 1938
 R. DE LASTEYRIE: *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*, 2. kiadás, Párizs, 1929.
 J. BAUM: *Romanesque Architecture in France*, 2. kiadás, London, 1928
 C. MARTIN: *L'art roman en France*, 3 kötet, Párizs, 1910–1914 körül.
 J. EVANS: *The Romanesque Architecture of the Order of Cluny*, Cambridge, 1938.
 E. GALL: *Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland*, 1. kötet, Leipzig, 1925.
 R. DE LASTEYRIE: *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique*, 2. kötet, Párizs, 1926–1927
 C. MARTIN–C. ENLART: *L'art gothique en France*, 2 kötet, Párizs, 1913–25 körül.
 H. JANTZEN: *High Gothic*, London, 1962
 M. AUBERT: *Gothic Cathedrals of France*, London, 1959
 P. ABRAHAM: *Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval*, Párizs, 1934
 L. SCHÜRENBERG: *Die kirchliche Baukunst in Frankreich zwischen 1270 und 1380*, Berlin, 1934.
 É. MALE: *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Párizs, 1922.
 É. MALE: *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Párizs, 1902 (Angol fordítás: *The Gothic Image*, London, 1961).

Németország és Ausztria

- E. GALL: *Karolingische und ottonische Kirchen*, Burg bei Magdeburg, 1930.
 E. LEHMANN: *Der frühe deutsche Kirchenbau*, Berlin, 1938.
 K. M. SWOBODA: *Peter Parler, der Baukünstler und Bildhauer*, Wien, 1939
 E. HANFSTAENGL: *Hans Stetthamer*, Leipzig, 1911.
 K. GERSTENBERG: *Deutsche Sondergotik*, München, 1913.
 Hildesheim. H. BESELER–H. ROGGENKAMP: *Die Michaeliskirche in Hildesheim*, Berlin, 1954
 Speier. R. KAUTZSCH: „Der Dom zu Speier”, *Staedel Jahrbuch*, 1. kötet. 1921.
 Worms. R. KAUTZSCH: *Der Wormser Dom*, Berlin, 1938
 Kőzep-Rajnavidek: H. WEIGERT: *Kaiserdome am Mittelrhein*, Berlin, 1933.

Olaszország

- P. TOESCA: *Storia dell'arte italiana*, 1. és 2. kötet, Torino, 1927 és 1951.
A. KINGSLEY PORTER: *Lombard Architecture*, 4 kötet, New Haven, 1915–1917.
G. T. RIVOIRA: *Lombardic Architecture*, 2. kiadás, Oxford, 1934.
C. RICCI: *Romanesque Architecture in Italy*, London, 1925.
C. MARTIN és C. ENLART: *L'art roman en Italie*, 2 kötet, Párizs, 1911–1924 körül.
G. C. ARGAN: *L'architettura proto-christiana, preromanica e romanica*, Firenze, 1936.
M. SALMI: *L'architettura romanica in Toscana*, Milánó, 1927.
G. C. ARGAN: *L'architettura del Duecento e Trecento*, Firenze, 1937.
C. ENLART: *Les origines de l'architecture gothique française en Italie*, Párizs, 1894.
R. WAGNER-RIEGER: *Die italienische Baukunst zu Beginn der Gotik*, 2 kötet, Wien, 1956–1957.
W. PAATZ: *Werden und Wesen der Trecento-Architektur in der Toskana*, Burg bei Magdeburg, 1937.

Spanyolország és Portugália

- V. LAMPÉREZ Y ROMEA: *Historia de la arquitectura cristiana española en la edad media*, 2. kiadás, Madrid, 1930.
G. G. KING: *Pre-Romanesque Churches of Spain*, Bryn Mawr, 1924.
M. GOMEZ-MORENO: *El arte románico español*, Madrid, 1934.
É. LAMBERT: *L'art gothique en Espagne*, Párizs, 1931.
P. LAVEDAN: *L'architecture religieuse gothique en Catalogue*, Párizs, 1935.
R. DOS SANTOS: *O estilo manuelino*, Lisszabon, 1952.

RENEZÁNSZ, MANIERIZMUS ÉS BAROKK ITÁLIÁBAN

- J. BURCKHARDT: *Geschichte der Renaissance in Italien*, 5. kiadás, Esslingen, 1912.
W. J. ANDERSON–A. STRATTON: *The Architecture of the Renaissance in Italy*, London, 1927.
C. VON STEGMANN–H. VON GEYMÜLLER: *Die Architektur der Renaissance in Toskana*, 12 kötet, München, 1909.
A. HAUPT: *Renaissance Palaces of Northern Italy and Tuscany*, 3 kötet, London, 1931 körül.
D. FREY: *Architettura della Rinascenza*, Roma, 1924.
M. PITTALUGA: *L'architettura italiana del Quattrocento*, Firenze, 1934.
L. BECHERUCCI: *L'architettura italiana del Cinquecento*, Firenze, 1936.
J. BAUM: *Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien*, Stuttgart, 1920.
C. RICCI: *Baukunst der Hoch- und Spätrenaissance in Italien*, Stuttgart, 1923.
G. GIOVANNONI: *Saggi sull'architettura del Rinascimento*, Milano, 1931.
N. PEVSNER: „Gegenreformation und Manierismus”, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 46. kötet, 1925.
N. PEVSNER: „The Architecture of Mannerism”, *The Mint*, 1946.
R. WITTKOWER: *Art and Architecture in Italy: 1600–1750* (The Pelican History of Art), London, 1958.
A. B. BRINCKMANN: *Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den Romanischen Ländern* (Handbuch der Kunstwissenschaft), Neubabelsberg, 1919-től.
C. RICCI: *Baroque Architecture and Sculpture in Italy*, London, 1912.
D. FREY: *Architettura barocca*, Róma és Milánó, 1926.

- A. MUÑOZ: *Roma barocca*, Milano, 1919.
 T.H. FOKKER: *Roman Baroque Art*, 2 kötet, Oxford, 1938.
Brumelleschi: H. FOLNBSICS, Wien, 1915.
 G.C. ARGAN, Mondadori, 1955.
 L.H. HEYDENREICH, *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 52. kötet, 1931.
 E. CARLI, Firenze, 1950.
 P. SANPAOLESI, Milánó, 1962.
Michelozzo: L. H. HEYDENREICH, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 5. kötet, 1932, és *Festschrift für Wilhelm Pinder*, Leipzig, 1938.
Alberti: M.L. GENGARO, Milánó, 1939.
 R. WITTKOWER, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 4. kötet, 1941.
Filarete: P. TIGLER, Berlin, 1963.
Francesco di Giorgio: R. PAPINI, 3 kötet, Firenze, 1946.
Urbino: P. ROTONDI, 2 kötet, Urbino, 1950.
Bramante: C. BARONI, Bergamo, 1941.
 O. H. FOERSTER, Wien, 1956.
Leonardo da Vinci: L. H. HEYDENREICH, London, 1954.
Leonardo mint építész: G. CHIERICI és C. BARONI: *Leonardo da Vinci. Az 1939-es kiállítás emlékkönyvéből*. Novara és Berlin, é.n.
Raffaello: T. HOFMANN, 4 kötet, Zittau, 1900–1914.
Michelangelo mint építész: J. S. ACKERMAN, London, 1961.
Giulio Romano: E. GOMBRICH: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, új sorozat, 8. és 9. kötet, 1935–1936.
Serlio: G.G. ARGAN: *L'Arte*, új sorozat, 10. kötet, 1932.
 W.B. DINSMOOR: *The Art Bulletin*, 24. kötet, 1942.
Palladio: R. PANE, Torino, 1961.
 F. BURGER: *Die Villen des Andrea Palladio*, Leipzig, 1909 korúl.
 J. ACKERMANN: *Penguin Books*, London, 1966.
Vignola: M. WALCKER-CASOTTI, 2 kötet, Trieste, 1960.
Bernini: S. FRASCHETTI, Milánó, 1900.
 R. PANE: *Bernini architetto*, Velence, 1953.
 V. MARTINELLI, Mondadori, 1953.
Borromini: E. HEMPEL, Wien, 1924.
 H. SEDLMAYR, München, 1939.
 G.C. ARGAN, Mondadori, 1952.
Quaderni dell'istituto di storia d'arte, IV. sorozat, 1955, 1957, 1959, 1961.
Guarini: P. PORTOGHESI, Milánó, 1956.

TIZENHATODIK — TIZENNYOLCADIK SZÁZAD; ANGLIA, FRANCIAORSZÁG, NÉMETORSZÁG ÉS SPANYOLORSZÁG

Általános

- Palladianizmus*: N. PEVSNER a *Venezia e l'Europa* c. kötetben, Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Velence, 1957.
 E. KAUFMANN: *Architecture in the Age of Reason*, Harvard University Press, 1955.

Anglia

- J. SUMMERSON: *Architecture in Britain: 1530–1830* (The Pelican History of Art), 4. kiadás, London, 1963.
 H.M. COLVIN: *A Biographical Dictionary of English Architects 1660–1840*, London, 1954.

- T. GARNER-A. STRATTON: *Domestic Architecture of England during the Tudor Period*, 2. kiadás, 2 kötet, London, 1929.
- J. A. GOTCH: *Early Renaissance Architecture in England*, London, 1914.
- M. D. WHINNEY-O. MILLAR: *English Art, 1625-1714* (Oxford History of English Art), Oxford, 1957.
- J. A. GOTCH: *The English House from Charles I to George IV*, London, 1918.
- M. WHIFFEN: *An Introduction to Elizabethan and Jacobean Architecture*, London, 1952.
- M. WHINNEY: *Renaissance Architecture in England* (British Council), London, 1952.
- J. LEES MILNE: *Tudor Renaissance*, London, 1951.
- J. SUMMERSON: *Architecture in England since Wren* (British Council), 2. kiadás, London, 1948.
- S. E. RASMUSSEN: *London, the Unique City*, London, 1937; új kiadás 1960.
- J. SUMMERSON: *Georgian London*, London, 1946.
- Inigo Jones*: J. A. GOTCH, London, 1928.
- J. LEES MILNE, London, 1953.
- J. SUMMERSON: *Penguin Books*, London, 1966.
- Wren*: G. WEBB, London, 1937.
- J. SUMMERSON, London, 1953.
- E. SEKLER, London, 1956.
- WREN SOCIETY, 20 kötet, London, 1923-1943.
- Vanbrugh*: H. A. TIPPING-C. HUSSEY (English Homes), 4. kötet, 2. rész, London, 1928.
- L. WHISTLER, London, 1938.
- L. WHISTLER, London, 1954.
- Hawksmoor*: K. DOWNES, London, 1959.
- Lord Burlington*: R. WITTKOWER, *Archaeological Journal*, 102. kötet, 1945.
- Wood*: W. ISON: *The Georgian Buildings of Bath*, London, 1948.
- J. SUMMERSON: *Heavenly Mansions*, London, 1949.
- Adam*: A. T. BOLTON, 2 kötet, London, 1922.
- J. LEES MILNE, London, 1947.
- J. FLEMING (1758-ig), London, 1962.

Franciaország

- L. HAUTECOEUR: *Histoire de l'architecture classique en France*, 4 kötet, 6 részben (a 18. sz. végéig), Párizs, 1943-1952.
- ANTHONY BLUNT: *Art and Architecture in France: 1500-1700* (The Pelican History of Art), London, 1953.
- SIR REGINALD BLOMFIELD: *A History of French Architecture 1494-1774*, 4 kötet, London, 1911-1921.
- A. HAUPT: *Baukunst der Renaissance in Frankreich und Deutschland* (Handbuch der Kunstwissenschaft), Neubabelsberg, 1923.
- A. E. BRINCKMANN: *Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den Romanischen Ländern* (Handbuch der Kunstwissenschaft), Neubabelsberg, 1919-től.
- M. ROY: *Architectes et monuments de la Renaissance en France*, 1. kötet, Párizs, 1929.
- H. ROSE: *Spätbarock*, München, 1922.
- F. KIMBALL: *The Creation of the Rococo*, Philadelphia, 1943.
- F. KIMBALL: *Le Style Louis XV* (nagyreszt az előző kötet fordítása), Párizs, 1950.
- E. DE GANAY: *Châteaux de France*, Párizs, 1949.
- E. DE GANAY: *Châteaux et manoirs de France*, 11 kötet, Párizs, 1934-1938.
- J. VACQUIER és mások: *Les anciens châteaux de France*, 14 kötet, é. n.
- F. GEBELIN: *Les châteaux de la Renaissance*, Párizs, 1927.
- L. HAUTECOEUR: *L'histoire des châteaux du Louvre et des Tuileries...* Párizs és Brüsszel, 1927.

- G. BRIÈRE: *Les châteaux de Versailles*, 2 kotet, Párizs, 1910 korul.
 P DE NOLHAC: *Versailles et la Cour de France*, 10 fuzet, Párizs, 1925–1930.
 P. VERLET: *Versailles*, Párizs, 1961
 J VACQUIER es JARRY: *Les vieux hôtels de Paris*, 22 fuzet, Párizs, 1910–1934.
 G PILLEMENT: *Les hôtels de Paris*, 2 kotet, Párizs, 1941–1945.
François Mansart A. BLUNT, London, 1941.
A Le Nôtre J GUIFFREY, Párizs, é. n. (1912).
Gabriel: CONTE DE FELS, Párizs, 1912.
 G GROMORT, Párizs, 1933.
Soufflot J MONDAIN–MONVAL, Párizs, 1918.

Németország–Ausztria

- W. PINDER. *Deutscher Barock*, 2. kiadás, Königstein, 1924.
 W. HAGER. *Die Bauten des deutschen Barock*, Jena, 1942
 M. HAUTTMANN. *Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken*, München, 1924
 N. LIEB: *Barockkirchen zwischen Donau und Alpen*, München, 1953.
 G. BARTHEL–W. HEGE: *Barockkirchen in Altbayern und Schwaben*, München, 1953.
 M. RIESENHUBER *Die kirchliche Barockkunst Österreichs*, Linz, 1924.
Neumann M H VON FREEDEN, München es Berlin, 1953.
Asam E HANFSTAENGL, München, 1955.
Fischer von Erlach H. SEDLMAYR, Wien, 1956.
Hildebrandt B GRIMSCHITZ, Wien, 1959.

Spanyolország

- G KUBLER – M. SORIA: *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions 1500–1800* (The Pelican History of Art), London, 1959.
 F. CHUECA GOITIA: *Arquitectura del siglo XVI*. (Ars Hispaniae, 11. kotet), Madrid, 1953.
 G KUBLER: *Arquitectura dos siglos XVII e XVIII* (Ars Hispaniae, 14. kotet), Madrid, 1957

Hollandia

- van Campen* P. T. A. SWILLENS, Assen, 1961.

1800–1920

Általános

- H–R HITCHCOCK: *Architecture Nineteenth and Twentieth Centuries* (The Pelican History of Art), London, 1958 2 kiadás, 1963.
 R. ZEITLER: *Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Propylaen Kunstgeschichte*. 11. kotet, Berlin, 1966
 B ZEVI: *Storia dell'Architettura Moderna*, Torino 1950. 3. kiad. 1955.
 L. BENEVOLO: *Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts*. 22. kotet, München 1964.
 S GIEDION: *Spätbarocker und Romantischer Klassizismus*, München, 1922.
 C. HUSSEY. *The Picturesque*, London, 1927.

- N. PEVSNER: „The Genesis of the Picturesque”, *The Architectural Review*, 96 kötet 1944
- KENNETH CLARK *The Gothic Revival*, London, 1928 2 kiadás, 1950
- T. S. R. BOASE: *English Art 1800–1870* (Oxford History of English Art), Oxford, 1959.
- H.-R. HITCHCOCK. *Early Victorian Architecture in Britain*, 2 kötet, New Haven–London, 1954
- N PEVSNER: *Pioneers of Modern Design, from William Morris to Walter Gropius*, 3. kiadás, London, 1960.
- S GIEDION: *Space, Time and Architecture*, 3 kiadás, Harvard, 1954
- L HAUTECOEUR. *Histoire de l'architecture classique en France*, 5., 6 és 7 kötet (1792–1900), 1953, 1955 és 1957.
- Boullée· E KAUFMANN. „Three Revolutionary Architects Boullée, Ledoux and Lequeu”, *Transactions of the American Philosophical Society*, 41. sorozat, 42. kötet, 1952.
- H ROSENAU (szerk.). *Boullée's Treatise on Architecture*, London, 1953
- Ledoux E. KAUFMANN. „Three Revolutionary Architects· Boullée, Ledoux and Lequeu”, *Transactions of the American Philosophical Society*, 41. sorozat, 42 kötet, 1952
- G. LEVALLET-HAUG, Párizs, 1934
- M. RAVAL és J.-C MOREUX, Párizs, 1946.
- Soane D STROUD, London, 1961.
- J SUMMERSON, London, 1925
- J SUMMERSON, *Journal of the Royal Institute of British Architects*, 58 kötet, 1951.
- A. T BOLTON, London, 1927
- Nash J. SUMMERSON, London, 1935.
- T DAVIS, London, 1960.
- Gilly: A ONCKEN, Berlin, 1935.
- Schinkel A GRISEBACH, Leipzig, 1924
- N PEVSNER, *Journal of the Royal Institute of British Architects*, 59 kötet, 1952.
- William Morris J. W. MACKAIL, 2. kiadás, London, 1922.
- A VALLENCE, London, 1897
- P. Webb: W R. LETHABY, London, 1935.
- Norman Shaw: SIR REGINALD BLOMFIELD, London, 1940.
- N. PEVSNER, *The Architectural Review*, 89 kötet, 1941.
- Mackintosh T. HOWARTH, London, 1952.
- N PEVSNER, Milánó, 1950
- Perret E N ROGERS, Milánó, 1955
- Garnier G VERONESI, Milánó, 1958
- Hoffmann L W ROCHOWALSKI, Wien, 1950
- G. VERONESI, Milánó, 1956
- Loos. H. KULKA, Wien, 1931
- L. MUNZ, Milánó, 1956
- Gropius G. C. ARGAN, Einaudi.
- H. M WINGLER, *Das Bauhaus*, Bramsche, 1962
- Frank Pick N. PEVSNER, *The Architectural Review*, 92 kötet, 1942.
- F L Wright H.-R HITCHCOCK, *In the Nature of Materials*, New York, 1942

Amerika

- D ANGULO INÍGUEZ *Historia del arte hispano-americano*, Madrid, 1945
- M J BUSCHIAZZO. *Estudios de arquitectura colonial en Hispano-América*, Buenos Aires, 1944.
- P KELEMEN *Baroque and Rococo in Latin America*, New York, 1951
- J ARMSTRONG BAIRD, 41) *The Churches of Mexico, 1530–1810*, University of California Press, 1963

- G. BAZIN: *L'architecture religieuse baroque au Brésil*, 2 kötet, Párizs, 1956–1959.
- J. BURCHARD-A. BUSH BROWN: *The Architecture of America, a social and cultural history*, Boston, 1961.
- J. M. FITCH: *Architecture and the Esthetics of Plenty*, New York, 1961.
- W. ANDREWS: *Architecture in America, a photographic history*, London, 1960.
- HUGH MORRISON: *Early American Architecture*, New York, 1952.
- F. KIMBALL: *Domestic Architecture of the American Colonies and of the Early Republic*, New York, 1922.
- T. HAMLIN: *Greek Revival Architecture in America*, New York, 1944.
- C. W. CONDIT: *American Building Art: The Nineteenth Century*, New York, 1960.
- Jefferson: F. KIMBALL, Boston, 1916.
- Latrobe: TALBOT HAMLIN, New York, 1956.
- Strickland: A. ADDISON GILCHRIST, Philadelphia, 1950.
- Davis: R. HALE NEWTON, New York, 1942.
- Richardson: H.-R. HITCHCOCK, 2. kiadás, New York, 1961.
- Sullivan: H. MORRISON, New York, 1935.
- F. L. Wright: 1. fent.

1920–1960

- J. M. RICHARDS: *An Introduction to Modern Architecture*, 2. kiadás, London, 1953; 4. kiadás, 1963.
- J. JOEDICKE: *A History of Modern Architecture*, London–New York, 1959.
- H.-R. HITCHCOCK: *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries* (The Pelican History of Art), London, 1958; 2. kiadás, 1963.
- L. BENEVOLO: *Storia dell'Architettura Moderna*, Bari, 1960.
- B. ZEVI: *Storia dell'Architettura Moderna*, Torino; 3. kiadás, 1955.
- G. E. KIDDER SMITH: *The New Architecture of Europe*, Penguin Books, 1962.

Anglia

- SIR J. SUMMERSON: *Ten Years of British Architecture*, London, 1956.
- T. DANNATT: *Modern Architecture in Britain*, London, 1959.
- L. C. C. Roehampton Estate: N. PEVSNER, *The Architectural Review*, CXXVI. kötet, 1959.

Brazília

- P. L. GOODWIN – G. E. KIDDER SMITH, New York, 1943.
- H. E. MINDLIN, London, 1956.

Svédország

- G. E. KIDDER SMITH, 2. kiadás, London, 1957.

Egyesült Államok

- E. B. MOCK: *Built in US*, New York, 1944.
- H.-R. HITCHCOCK-A. DREXLER: *Built in US*, New York, 1952.
- IAN McCALLUM: *Architecture USA*, London, 1959.
- Zodiac, 8. sz., Milánó, 1961.

Asplund: G. HOLDMAHL – S. I. LIND – K. ODEN, Stockholm, 1950.

B. ZEVI, Milánó, 1948.

Candela: C. FABER, London, 1963.

Gropius: 1. fent.

Le Corbusier: *L'Œuvre Complète*, 1–6. kötet, Zürich, 1930–1958.

P. BLAKE, Penguin Books, 1963.

Mies van der Rohe: P. JOHNSON, New York; 2. kiadás, 1953.

A. DREXLER, New York, 1960.

Nervi: E. N. ROGERS, London, 1957.

G. C. ARGAN, Milánó, 1955.

A. L. HUXTABLE, New York, 1960.

Skidmore, Owings és Merrill: H.-R. HITCHCOCK–E. DAUZ, London, 1963.

Más országok

Dánia: K. MILLECH: *Danske Arkitekturstromninger*, 1850–1950. København, 1951.

E. HIRST: København, 1949.

Hollandia: (Bond van Nederlandsche Architecten) *Hedendaagsche Architectuur in Nederland*. Amsterdam, 1937.

J. P. MIERAS: *Naoorlogse Boukunst in Nederland*. Amsterdam, 1955.

J. J. P. OUD: *Holländische Architektur*. München, 1926.

Japán: JOSHIDA: *Japanische Architektur*. Tübingen, o. J.

Olaszország: P. NESTLER: *Neues Bauen in Italien*. München, 1954.

C. PAGANI: *Architettura italiana oggi*. Milánó, 1955.

G. E. KIDDER-SMITH, London, 1955.

R. ALOI: *Nuova architettura a Milano*. Milánó, 1959.

J. JOEDICKE: *Architektur und Städtebau. Das Werk der Architekten van den Broek und Bakema*. Stuttgart, 1963.

Svédország: G. E. KIDDER-SMITH, New York, 1960. (Svenska Arkitektens Riksförbund) *Trettioales Byggnadskonst i Sverige*. 1943.

Svájc: H. VOLKART, Ravensburg, 1951.

G. E. KIDDER-SMITH, New York, 1950.

Aalto: Ed és Cl.: NEUENSCHWANDER, Atelier Aalto. Erlenchbach, 1954.

F. GUTHEIM, New York, 1960.

AALTO, Stuttgart, 1963. Összes művei

Asplund: G. HOLMDAHL, Stockholm, 1950.

E. DE MARÉ: London, 1955.

Breuer: C. JONES: Stuttgart, 1962.

Dudok: W. M. DUDOK, Amsterdam, 1954.

Gaudi: JOHNSON és SERT, Stuttgart, 1960.

R. PANE, Mailand, 1964.

Jacobsen: T. FABER, Stuttgart, 1963.

Nervi: E. N. ROGERS: *Pier Luigi Nervi*, Stuttgart, 1957 és 1963.

Saarinen: Eero Saarinen on his work, edited by Alina Saarinen. New Haven and London, 1962.

Betonépítészet

F. PFAMMATTER: *Betonkirchen*. Einsiedeln, 1948.

FREI OTTO: *Das hängende Dach*. Berlin, 1954.

P. L. NERVI: *Costruire Correttamente*. Milano, 1955.

Maillart: M. BILL: Erlenchbach, 1949.

Candela: C. FABER: *Candela und seine Schalen*. München, 1965.

A képanyag forrásai

Adam, Robert: The Ruins of the palace of the Emperor Diocletian at Spalato in Dalmatia. H. n. 1764. 2; AEG-Foto, Berlin 290; Alinari, Firenze 6, 19, 20, 57, 110, 115, 145, 146, 147, 158, 164, 168, 175; Alterocca, Terni 159; Amerikai Kovetség, Bad Godesberg 286, 305, 307, 321; Anderson, Róma 118, 128, 129, 136, 138, 140, 141, 165, 170; Annan, Glasgow 284; Architectural Review, London 208; Archives Photographiques, Paris 61, 86, 200, 275; Aufsberg, Lala, Sonthofen 180, 181, 214.

Baerend, Dr. Hans, Munchen 152; Bafle, Mario: Villa Giulia, Róma 1948. 150; Batsford, Messrs B. T., London 99; Baur, Max, Aschau (Chiemg.) 233; Bayerisches Staatslehramt für Photographie 58; Bayerische Verwaltung d. staatl. Schlosser, Gärten und Seen, München 191; Benevolo, Prof. Leonardo, Firenze 297; Blauel-Bavaria, München 143; BPR (Belgioioso, Peressutti, Rogers) 315; Breuer, Marcel, Stuttgart 1963. 312; Brogi, Firenze 116, 148; Builder, The (1892) 93; Busch, Dr. Harald, Frankfurt a. M. 23, 39.

Chicago Architectural Photographic Company 277, 287; Combier, Macon 59; Country Life, London, 246, 247, 249; Crossley, F. H. (Courtauld Institute of Art, London) 90, (National Buildings Record) 94; Cserna, George 324; Curjel, Archiv Dr. Hans, Zürich, 283.

Deutsche Fotothek, Dresden, 98, 193, 273; Deutscher Kunstverlag, München 212.

Esparcieux, Claude, Fontainebleau 205.

Filarete, Antonio: Opera de Architectura. Universitätsbibliothek Valencia 122; Foto-Marburg 75, 109, 185, 222, 227, 250, 251, 255, 274, 282; Fototeca Centrale, F. S. Róma 328.

Gabinetto Fotografico Nazionale, Róma 125, 126, 127, 142, 156; Gemeentelijke Woningdienst, Amsterdam 296; Graphische Sammlung der Württembergischen Staatsgalerie, Stuttgart 213; Grimm, Kurt, Feucht bei Nürnberg 96; Grimschitz, Archiv Prof. Dr. Bruno, Wien 179; Gundermann, Leo, Würzburg 201.

Hervé, Lucien, Paris 299; Hewicker, Friedrich, Kaltenkirchen (Holst.) 1; Hildebrandt, Archiv Prof. Dr. Hans, Stuttgart 291, 293; Hitchcock, Henry-Russel 254.

Jonals Co., Koppenhága 295; Judges Ltd., Hastings 108.

Keetmann, Peter, Breitbrunn am Chiemsee 219; Kersting, F. A., London 33, 44, 81, 84, 91, 92, 103, 104, 105, 216, 225, 240, 243, 244, 253, 261, 269; Kidder-Smith, G. E., New York 303, 320; Knaurs Lexikon der modernen Architektur. München 1963. 310.

Landesdenkmalamt Rheinland-Pfalz, Speyer 38; Lange, G. G.: Ludwigstrasse zu München. *Acélmetszet*, Münchner Stadtmuseum 271; Leonardo da Vinci: Zeichnungen. Bibliothèque Nationale, Paris. Archiv Prof. L. H. Heyderneich, München 134.

M. A. S., Barcelona 31, 32, 101, 113, 172, 173; Matt, Leonhard von, Buchs (Schweiz) 166; Medieval Academy of America 48; Mindlin, Henrique E.: Neues Bauen in Brasilien. München 1956. 309; Müller, Erich, Kassel 200.

Naim, Jan, London 276; National Buildings Record, London 42, 88, 102, 106, 215, 229, 272, 278.

Oncken, Alste: Friedrich Gilly 1772-1800. Berlin 1935. 262.

Palladio, Andrea: L'Architecture de André Palladio de Vincense de l'architecte N. N., Velence 1744. 144; Pane, Roberto: Bernini architetto. Velence 1953. 169; Photo Service d'Architecture de l'Oeuvre Notre Dame, Strasbourg 112; Planen und Bauen im neuen Deutschland. Essen. 322; Ponti, Gio 314; Powell, Josephine, Roma 14.

Reece, Winstone, Bristol 242, 265; Renger-Patzsch, A., Wamel-Dorf über Soest i. W. 202; Retzlaff, Hans, Tann (Rhön) 29; Richter, E., Róma 12; Rijksdienst v. d. Monumentenzorg s'Gravenhage 224; Rosenau, Helen: Boullée's Treatise on Architecture. London 1953. 256; Roubier, Jean, Paris 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 66, 69, 71, 77: 78, 207; Royal Commission on Historical Monuments (Anglia), Crown Copyright 204; Ruf, Sep, München 323, 326.

Saebens, Hans, Worpawede 211; Sandrart, Joachim von: Teutsche Academie. Nürnberg 1768. 154; Savio, Oscar, Róma 306; Bertotti, Scamozzi, O: Le fabbriche e i disegni de Palladio e le terme. Neuauflage Torino 1845. 149; Schlegel, Dr. Arthur, München 97, 218; Schmidt-Glassner, Helga, Stuttgart 76, 114, 176, 183, 186, 190, 195, 220; Schnell, Dr. Hugo, Scheidegg 188; Scott, Walter, Bradford 43; Smith, E. Baldwin: The Dome. Princeton 1950. 13; Smith, Edwin, London 85, 87, 230, 239, 241, 263, 264, 266; SOM (Skidmore, Owings and Merrill) 325; Staatl. Bildstelle, Berlin 203, 268; Stoedtner-Klemm, Düsseldorf 292, 298, 301; Süddeutscher Verlag, Bildarchiv, München 311; Swift, Emerson Howland: Hagia Sophia. New York 1940. 16.

TWA-Airlines Inc. 313.

Ed. Penguin Books, Harmondsworth 3, 56, 217, 281, 289, 308; Villard de Honnecourt: Vázlatkönyv. Paris é. n., 62, 63; Vierzehnheiligen, Wallfahrtskirche, Bauaufnahmen von Thiersch, gezeichnet von Albertini und v. Rodt. Techn. Hochschule, München 182; Voelkers, Dr.-Ing., München 300; Voelkl, Ludwig: Der Kaiser Konstantin. München 1957. 4.

Weigert, Hans: Geschichte der europäischen Kunst. Stuttgart 54; Weingarten Stift. Nachzeichnung des Stiches von 1723. Klosterbibliothek Weingarten 189; Whittick, Arnold: Eric Mendelsohn. London 1955. 294; Wolgensinger, Michael, Zürich 285.

A listán nem szereplő képek Georg Dehio és L.G. von Bezold: „Die Kirchliche Baukunst der Abendlandes” című művéből vagy a szerző és a Penguin Books archívumából származnak.

Névmutató

- Aalto, Alvar 436
 Abélard 65
 Adam, Robert 353, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 368, 373, 383, 405, 467
 Addison, Joseph 350, 351, 354
 Aethelwold, püspök 58
 Ágost, Erős, választó fejedelem 275
 Ágoston, Szent 22
 Aidan, Szent 40
 Alan, walsinghami 131
 Alberti, Leon Battista 182, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 194, 198, 221, 224, 279, 292, 311, 418, 426
 Albertus Magnus 112
 Alcuin 40, 41
 Allen, Ralph 348
 Ammanati 219
 Andrea da Firenze l. Firenze, Andrea da
 Andrea del Sarto l. Sarto, Andrea del
 Angilbert apát 44
 Anthemiosz, Thralleszi 33
 Antoine, Jacques-Denis 371, 272
 Aretino, Pietro 203
 Arévalo, Luis de 249, 250
 Arruda, Diego de 164
 Asam testvérek 257, 259, 260, 262
 Cosmas Damian 255
 Egid Quirin 255, 259
 Asplund, Gunnar 426, 430, 431, 432
 Athanáziusz, Szent 22
 Augustus, római császár 23
 Bach, Johann Sebastian 112, 257, 262
 Backström, Sven 434
 Bähr, Georg 333
 Barry, Sir Charles 389, 392, 395
 Bartholomaeus Anglicus, Szent 113
 Basilius, Szent 22
 Bassov, N. D. 435
 Beauvais-i Vince 112, 113, 114
 Becket, Thomas, Szent 65
 Beckford, William 364
 Beer, Georg 303, 304
 Behrens, Peter 413, 414, 421, 427, 448
 Belanger, François-Joseph 367, 371
 Belgioioso, Barbiano de 447, 451
 Benedek, Szent 40
 Benedek, XIV., pápa 231
 Benno, Osnabrück püspöke 58
 Berlage, Henrik 421
 Bernát, Clairvaux-i, Szent 65, 68, 117
 Bernini, Gianlorenzo 202, 231, 233, 234, 235, 236, 242, 243, 244, 245, 246, 249, 250, 251, 252, 258, 260, 321, 323, 343, 345
 Bernward, Szent, Hildesheim püspöke 58
 Bertoldo, Giovanni di 213
 Blum, Hans 300
 Boccaccio, Giovanni 170
 Bodley, G. F. 391
 Boffiy, Guillermo 145, 146
 Boileau, Nicolas 323, 326, 350
 Bonaventura, Szent 112
 Borgia, Cesare 192
 Francesco 226
 Borromini, Francesco 231, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 242, 250, 251, 252, 255, 264, 278, 343
 Boullée, Étienne-Louis 370, 371, 372, 373, 374
 Bramante, Donato 194, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 204, 205, 207, 211, 212, 213, 219, 222, 223, 231, 280, 282, 291, 296, 371
 Breuer, Marcel 422, 435, 436, 446, 448
 Briart, Nicholas de 92
 Brinkman, Johannes Andreas 442
 Brongniart, A.-T. 371, 372

- Bronzino 203
 Brooks, James 392
 Brosse, Salomon de 312
 Brown, Capability (Lancelot) 356, 357
 Brunel, J. K. 399
 Brunelleschi, Filippo 170, 172, 173, 175, 176, 177, 182, 183, 185, 196, 198, 200, 212, 214, 219, 223, 279, 418
 Bruni, Leonardo 170
 Buckminster Fuller, Richard 440
 Bullant, Jean 295, 296, 297, 300, 309
 Bunshaft, Gordon 457
 Burleigh (Burghley), William 304, 306, 307, 308
 Burlington, Richard Boyle, Earl of 58, 347, 348, 349, 353, 359, 360
 Butterfield, William 392

 Cadbury 417
 Calini, Leo 461, 463
 Cambio, Arnolfo di 165, 168, 175
 Campbell, Colen 348
 Campen, Jacob van 320, 321, 332, 390
 Candela, Felix 440, 441, 452
 Carlone, Michele 280
 Casanova 262
 Castellazzi 463
 Castiglione, Baldassare 178, 182, 219
 Caumont, Arcisse de 392
 Cellini, Benvenuto 208
 Châlgrin, Jean François Thérèse 371, 372, 374
 Chambers, Sir William 360, 363
 Chateaubriand, François René de 388
 Chaucer, Geoffrey 155
 Chesterfield, Lord 348
 Chippendale 362
 Churriguera, José de 249
 Clérisseau 467
 Clovis 36
 Cochin, Charles Nicolas, az ifjabbik 365, 367
 Cockerell, S. P. 468
 Coke, Thomas, Leicester grófja 348
 Colbert, J. B. 230, 318, 319, 321, 323, 324, 325, 336
 Colombe, Michel 288
 Columba, Szent 39
 Columbanus, Szent 39
 Columbus 465
 Conant, Kenneth John 74
 Cornaro család 245
 Corneille, Pierre 315, 326
 Correggio (Antonio Allegri) 217
 Cortona, Pietro da 231, 237, 240
 Cortez 465
 Courtonne, Jean 339
 Cromwell, Thomas 117
 Cuthbert 40
 Cuvilliers, François 273

 David 372
 Davis 468
 Decker, Paul 362
 Defoe, Daniel 347
 Deitrick, William H. 439
 Delorme, Philibert 295, 297, 298, 300, 309, 312, 315, 436, 469
 Derand 312
 Descartes, René 315
 Desprez 371
 Diane de Poitiers 297
 Dietrich, Joachim 273
 Dietterlin, Wendel 304
 Dientzenhofer, Christoph 267
 Johann 264, 265, 267
 Diocletianus, római császár 20, 22
 Disraeli, Benjamin 395
 Downing 468
 Dryden, John 347
 Ducerceau, Jacques Androuet 300, 315, 336
 Dudok, Willem Marinus 421, 425
 Dughet, Gaspard 356
 Dumont 360, 370
 Duns Scotus 127
 Dürandus, Guglielmus 114
 Dürer, Albrecht 288

 Edward, I., angol király 121
 Edward, VII., angol király 152
 Effner, Joseph 272
 Egas, Enrique de 280
 Eiermann, Egon 458, 459
 Einhardus, a német 41
 Endell, August 406
 Erzsébet, I., angol királynő 304, 307, 308, 354
 Eusebius 30
 Evelyn, John 311, 321

 Fadigatti 463
 Farnese család 212
 Feichtmayr, Johann Michael 284, 285
 Ferenc, I., francia király 291, 292, 293
 Ferrey 390
 Filarete, Antonio 179, 180, 181, 182, 194, 196, 333
 Fioravanti, Aristotile 289

Firenze, Andrea da 168
 Fischer von Erlach, Johann Bernhard
 252, 255
 Fisker, Kay 426
 Flaxman, John 373
 Fleury, Charles Rohault de 392
 Floris, Cornelis 299, 300, 303
 Fossati, Gasparo 34
 Fouquet, Nicolas 287, 318
 Frigyes, II., német-római császár 121,
 165
 Fugger család 288
 Fülöp, II., spanyol király 320, 298
 Fülöp Ágost 121
 Fülöp, Neri, Szent 220

 Gabriel, Jacques-Ange 365, 366, 367,
 371
 Gaddi, Taddeo 168
 Gainsborough, Thomas 385
 Garnier, Charles 396, 397, 398
 Tony 412, 413, 417, 448
 Gärtner, Friedrich von 392, 394
 Gau, Franz Christian 392
 Gaudi, Antonio 406, 407, 408, 440
 Gergely, Tours-i, Szent 38
 Gervase 92
 Gibberd, Frederick 459, 462
 Giedion, Siegfried 441, 469
 Gilly, Friedrich 377, 378, 379, 380,
 382, 386
 Giorgio, Francesco di 186, 194, 278,
 279, 280, 282
 Giotto 170, 182, 212
 Girtin, Thomas 382
 Gisors 375
 Giulio Romano 203, 207, 208, 210, 217
 Giusti, I. Juste
 Gladstone, William 395
 Godde 395
 Goethe, Johann Wolfgang 285, 364,
 376, 377, 388
 Goldmann, Nikolaus 333
 Goldsmith, Oliver 357
 Gondoin, Jacques 371, 374, 375
 Gonzaga, Mantova hercege 179
 Greco, El (Domenikos Theotokopulos)
 203
 Gresham, Sir Thomas 304
 Greuze, J. B. 385
 Grimm báró 272
 Gropius, Walter 413, 415, 416, 418,
 422, 428, 429, 448, 454
 Guarini, Guarino 230, 251, 252, 253
 Guillaume de Sens 92, 93, 94, 117

Guimard, Hector 406

 Gyula, II., pápa 192, 198, 213, 214,
 218, 223

 Hadrianus császár 40
 Hamlin, Talbot 465, 467, 468
 Hamilton 467
 Harrison, Wallace 435
 Hawksmoor, Nicholas 344, 345, 347,
 355, 356
 Henrik, II., angol király 65, 293, 294
 Henrik, III., angol király 121, 152
 Henrik, IV., német-római császár 69
 Henrik, IV., francia király 318, 326,
 334, 340
 Henrik, VI., angol király 152
 Henrik, VII., angol király 152, 289
 Henrik, VIII., angol király 1.7, 152,
 289
 Herland, Hugh 158
 Herrera, Juan de 282, 465
 Hildebrandt, Johann Lukas von 252,
 253, 255, 256
 Heinzelmann, Konrad 140, 141
 Herle, William 132
 Hittorf, J. I. 392
 Hoffmann, Joseph 413, 448
 Holabird 409
 Holden, Charles 433
 Holl, Elias 210, 312, 314
 Holland, Henry 467
 Hontanon, Juan Gil de 145
 Hood, Raymond 422
 Horta, Victor 406
 Howe, George 422
 Höger, Fritz 419
 Humbertus de Romanis 137
 Hunt, Richard M. 469
 Huygens, Constantin 320, 321

 Ignác, Loyolai, Szent 220
 Izidórosz, Milétoszi 33

 Jakab, I., angol király 354
 Jeanneret, Pierre 428
 Jeanney, William Le Baron 409
 Jefferson, Thomas 467, 469
 Jeromos, Szent 23
 John of Salisbury 117
 Jones, Inigo 210, 308, 309, 310, 311,
 315, 319, 321, 336, 340, 348, 351,
 365
 Joseph kapucinus atya 326
 Juste, Antonio és Giovanni 288

Justinianus, keletrómai császár, 30, 32
81

Juvara, Filippo 230

Kahn, Louis 458, 461

Kampmann, Hack 426

Károly, Borromei, Szent 13, 41, 54

Károly, I., angol király 315

Károly, II., angol király 220, 315, 321

Károly, VIII., francia király 288

Kelter, Theodor 457, 458

Kent, William 348, 349, 356, 362, 390

Kilián, Szent 39

Klenze, Leo von 392

de Klerk, Michel 421, 423

Klint, Peter Vilhelm Jensen 421, 425

Knobelsdorff, Hans Georg

Wenzeslaus von 387

Korb, Hermann 333

Kramer, Piet 421

Labrousse, Henri 399, 469

Langland 150

Latrobe 467, 468

Laugier abbé 364, 368

Laurana, Luciano 186, 187, 194, 287

Lebrun, Charles 318

Lecointe 318

Le Corbusier (Charles Édouard Jeanneret) 419, 421, 427, 428, 429, 430, 433, 434, 435, 436, 437, 444, 445, 452, 453, 455, 461

Ledoux, Claude Nicolas 370, 371, 372, 374, 375, 376, 377, 378, 380, 392, 395, 396, 467

Lefuel 469

Leibniz, Gottfried Wilhelm 260

Lemercier, Jacques 315, 317, 325

L'Enfant 336

Le Nôtre, André 318, 336, 350

Leonardo da Vinci 170, 178, 182, 195, 196, 198, 219, 221, 282, 291, 293, 311

Lepautre, Antoine 252, 317, 336, 338

Le Roy, I. D. 361

Lescaze, William 422

Lescot, Pierre 295, 306, 309, 316, 324, 469

Lesueur 395

Lethaby, William Richard 404

Levau, Louis 235, 316, 317, 318, 319, 323, 325, 336, 340

Lever fivérek 417

Longhena, Baldassare 340

Loos, Adolf 413, 448

Lorrain, Claude 356

Louis, Victor 371, 372

Luna, Francesco della 172

Lunghi, Martino, az ifjabb 240, 241

Luther, Márton 143

Machiavelli, Niccol 177

Machuca, Pedro 209, 210

Mackintosh, Charles Rennie 406, 470

Mackmurdo, Arthur H. 405, 406, 407, 409

Maderna, Carlo 223, 231, 233, 234, 235, 240, 242, 282

Maekawa, Kunio 451

Maillart, Robert 439

Maintenon, Madame de 338

Majeul apát 54, 55

Malatesta, Sigismondo 183, 185

Mallet-Stevens, Robert 428

Mangin 467

Mansart, François 312, 316, 317, 319, 323

Mansart, Jules Hardouin 325, 326, 327, 335, 336, 338, 340, 365

Manuel, I., portugál király 163

Marcus Aurelius, római császár 20

Marie Antoinette, francia királyné 367, 385

Markelius, Sven 435, 459

Marlborough herceg 342

Martell Károly 36

Martellange 312

Martin, J. Leslie 460

Massys, Quentin 288

Mateo mester 83

Mátyás (Corvin), magyar király 289

Maxentius, Marcus Aurelius Valerius, római császár 24

May, Ernst 430

Hugh 341

Mazarin bíboros 315, 323

McComb 468

McKim, Charles Follen 396

Mead 396

Medici család, 151, 169, 170, 180, 185, 214, 433

Cosimo 169, 170

Giuliano 220

Katalin 315

Leó, X., pápa 201

Lorenzo il Magnifico 169, 177, 178, 213

Maria 312

Meissonier, Juste-Aurèle 285, 338

- Mendelsohn 419, 422, 428
 Mendoza család 288
 Merian, Matthäus der Altere 303
 Métézeau, Clément 312
 Meunier 469
 Mey, J. M. van der 421
 Meyer, Adolf 415, 416
 Michelangelo Buonarroti 16, 170, 182, 192, 194, 203, 205, 212, 213, 215, 217, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 230, 234, 237, 244, 257, 289, 291, 297, 325, 326, 344, 345
 Michelozzo di Bartolomeo 177, 181, 182, 185, 186, 187, 189
 Michelucci, Giovanni 426
 Mies van der Rohe, Ludwig 419, 421, 430, 431, 433, 448, 458
 Miklós, V., pápa 198, 221
 Miller, Wolfgang 313
 Mills 467
 Mique, Richard 366, 367
 Molière 326
 Moller, Georg von 393
 Monfort, Simon de 152
 Montesquieu, Charles de 231, 364
 Montuori, Eugenio 461, 463
 Moosbrugger, Caspar 267, 269
 Moretti, Luigi 445, 452
 Morris, William 400, 401, 402, 403, 404, 405, 416
 Morse, Karl 431
 Muthesius, Hermann 409

 Napoleon I., Bonaparte 285
 Nash, John 311, 383, 384
 Nering, Johann Arnold 333
 Nervi, Pier Luigi 435, 438, 440, 442, 443, 461
 Neumann, Johann Balthasar 257, 261, 262, 267, 276, 278, 282, 283, 285
 Newton, Isaac 260, 321, 373
 Niemeyer, Oscar Soares 435, 436, 443, 444
 Nowicki, Matthew 439, 440, 442, 452

 Occam, Wilhelm von 127
 Olivetti, Adriano 435
 Oppenord, Gilles Marie 285, 338
 Origenész, Szent 22
 Ottó, Nagy 54
 Oud, Jacobus Johannes Pieter 428, 430
 Östberg, Ragnar 426, 427

 Pabst, Theo 458
 Pacentini 426
 Pagano, Giuseppe 426
 Pál, III., pápa 221, 222
 Palladio, Andrea 210, 211, 212, 213, 218, 219, 232, 272, 278, 282, 287, 297, 300, 309, 312, 319, 326, 340, 347, 348, 349, 350, 351, 353, 359, 360, 362, 363, 365, 376, 390, 396
 Parker, Barry 417
 Parler, Heinrich 139
 Peter 141
 Patrik, Szent 39
 Paxton, Joseph 399
 Pearson, J. L. 391
 Pecoock 137
 Penn 465
 Pepys 311
 Periklész 19, 390
 Perrault, Claude 322, 323, 324, 325, 365
 Peressuti 447, 451
 Perret, Auguste 412, 423, 427, 439, 448
 Perronnet, Charles 368, 378
 Persius, Ludwig 394
 Peruzzi, Baldassare 205, 206, 208, 295
 Petrarca, Francesco 170
 Peyre, Marie-Joseph 371, 374, 377
 Picasso, Pablo 427
 Pick, Frank 432, 433, 435
 Pico della Mirandola 177
 Piero della Francesca 186, 194
 Piranesi, Giovanni Battista 363, 373, 374, 377, 378
 Pisano, Niccolò 166
 Pitti család 185
 Pius, II., pápa 189, 221
 Pius, V., pápa 220
 Pizarro 465
 Plotinus 22
 Poelaert, Josef 396
 Poelzig, Hans 418
 Pompadour, Madame de 367
 Ponti, Gio 449, 451
 Pope, Alexander 211, 347, 348, 350, 351, 354, 356
 Porta, Giacomo della 223, 224, 227, 234
 Post, Pieter 321
 Poulteney, John 152
 Poussin, Nicolas 315, 326, 356
 Poyet 372
 Pöppelmann, Matthäus Daniel 274, 275

- Prandtauer, Jacob 270, 272
 Pratt, Roger 340, 341
 Primaticcio, Francesco 209, 292, 294
 Prior, E. S. 404
 Puget, Pierre 317
 Pugin, Augustus Welby Northmore
 260, 388, 389, 390, 391, 400
 Purcell, Henry 330

 Questel, Ch.-Aug. 395

 Racine, Jean-Baptiste 326
 Raffaello Santi 16, 192, 194, 200, 201,
 202, 203, 205, 207, 210, 212, 219,
 222, 223, 291
 Rafn, Aage 426
 Rainaldi, Carlo 235, 236, 252
 Raleigh, Sir Walter 308, 465
 Ramée 467
 Ramiro, I., Asturias királya 50
 Ranke, Leopold von 462
 Reidy, Affonso 444, 452
 Reinius, Leiff 434
 Rembrandt van Rijn 16, 202, 218, 260
 René király (Anjou) 288
 Renwick 468
 Revett, Nicholas 359, 361
 Reynolds, Sir Joshua 342, 381
 Riario bíboros 192
 Ricardo, Halsey 404
 Richárd, Oroszlánszívű 121, 152
 Richardson, Henry Hobson 400, 401,
 402, 409, 469, 470
 Richelieu bíboros 230, 315, 317, 326
 Ried, Benedikt 142, 289
 Rietveld, Gerrit 427, 428
 Robbia, Andrea della 172
 Robert, Hubert 367
 Robertson, Sir Howard 435
 Roche 409
 Rogers 447, 451
 Roritzer, Konrad 141
 Rosa, Salvator 356
 Roscoe, William 385
 Rossellino, Bernardo 188, 221
 Rossetti, Dante Gabriel 400
 Rosso Fiorentino 209, 292, 294, 304
 Roux-Spitz, Michel 425
 Rubens, Pieter Pauwel 320, 342
 Rucellai, Giovanni 185
 Ruf, Sep 458, 459
 Ruskin, John 242, 250, 260, 391, 400,
 401
 Saarinen, Eero 436, 448, 452
 Sangallo, ifj. Antonio da 204, 205, 212,
 221, 222
 Salt, Sir Titus 417
 Sanmicheli, Michele 208, 210, 257
 Sant'Elia, Antonio 419
 Scamozzi, Bertotti 333
 Sarto, Andrea del 291
 Scharoun, Hans 444, 445, 446
 Schinkel, Karl Friedrich 386, 387, 394
 Schlegel 388
 Schlüter, Andreas 252, 254
 Schoch, Johannes 304, 305
 Schönborn család 272
 Schröder 427
 Scott, Baillie 471
 Scott, Sir George Gilbert 391
 Semper, Gottfried 392, 396
 Serlio, Sebastiano 208, 209, 211, 232,
 235, 282, 295, 296, 299
 Severud, Fred 439
 Sforza, Bona 179, 180
 Shaftesbury, Lord Anthony Ashley
 350, 417
 Shakespeare, William 308
 Shaw, Norman 401, 403, 404, 405,
 417
 Shenstone, William 356
 Shute, John 300
 Siloée, Diego 280
 Simon, kölni 162
 Sixtus, IV., pápa 192
 Sixtus, V., pápa 333
 Skidmore, Owings and Merrill 435,
 436, 457, 458
 Smeaton 468
 Smirke, Sir Robert 386, 467
 Soane, Sir John 377, 378, 379, 380,
 382, 383, 467, 468
 Soufflot, Jacques-Germain 367, 368,
 370, 371
 Spavento, Giorgio 192
 Spencer, Edmund 308
 Sperandio, Niccolò 179, 190
 Spinoza 260
 Ssu-Cheng-Liang 435
 Staal, J. F. 434
 Stethaimer, Hans 140, 142
 Stokes, Leonard 404
 Stoss, Veit 143
 Strickland, William 386, 467, 468
 Strozzi család 185
 Strozzi, Filippo 185
 Stubbings, Hugh 440
 Stuart, James 359, 361
 Sturm, Leonhard Christoph 333

Suger apát 88, 90, 91, 92, 95, 169, 433,

442

Sullivan, Louis 410, 411, 470, 471

Sustris, Friedrich 313

Sundahl, Eskil 432

Swift, Jonathan 347

Sylvestre, Israel 318

Talenti, Francesco 168, 175

Tamás, Aquinói Szent 112, 116

Tange, Kenzo 451, 452

Taut, Bruno 430

Tengbom, Ivar 426

Teréz, Ávilai Szent 220

Terragni, Giuseppe 421

Tertullianus 22

Theodorik, Nagy 25, 41

Theodore, Canterbury érseke 40

Theodulf, hispániai 41, 47

Thomon, Thomas de 370, 372

Thompson, E. 426

Thompson, James 361

Thorpe, John 302

Tiepolo, G. B. 281, 282

Tintoretto, Jacopo 203, 217

Tivadar, Szent 116

Tiziano 16, 203, 223

Toledo, Juan Bautista de 282

Tomé, Narciso 246, 247, 260

Toro, J. Bernardo 338

Torrigiani, Pietro 289

Tory, Geoffrey 292

Town 468

Tudense, El, Tuy püspöke 137

Tunnard, Christopher 436

Turner, William 382

Ulászló, II., 289, 290

Unwin, Raymond 417

Upjohn 468

Valla, Lorenzo 178

Vanbrugh, John 342, 343, 344, 345,

347, 348, 355, 356, 359, 381, 467

Vasari, Giorgio 203, 216, 217, 218, 219

Vasquez, F. Manuel 249, 250

Vassé, A. F. 338

Vaudoyer 395

Velázquez 16, 202

Verrocchio, Andrea 241

Vignola, Giacomo 218, 219, 224, 226,

227, 228, 229, 235, 238, 300, 312,

326

Vignon, Pierre 396

Viktória, angol királynő 285, 362,

380

Villard de Honnecourt 93, 94, 110,

113, 155

Vingboons (Vincebons), David 321

Viollet-le-Duc, Eugène E. 88, 469

Vitellozzi, A. 438

Vitruvius, Vitruvius Pollio 182, 201,

210

Vlugt, L. C. van der 442

Voltaire, François-Marie Arouet 231,

262, 364

Voysey, Charles F. Annesley 403, 404,

405, 409, 421, 470, 471

Vredeman de Vries, Hans 303, 304

Wagner, Richard 242

Wailly, Ch. de 370

Wallis, John 321

Walpole, Horace 351, 362, 363, 364,

373, 374

Warchawchik, Gregori 422

Wastell, John 155

Watteau, Jacques Antoine 338

Webb, John 315, 341

Philipp 401, 402

Wedgwood, Josiah 361, 405

White, Stanford 396

Whittington, Dick 152, 155

Wild, J. W. 394

Willard 468

Winckelmann, Joh. Joachim 285, 361,

364

Wolsey bíboros 294

Wolfram von Eschenbach 112, 116

Wood, John, idősebb 348, 351, 352

ifjú 352, 390

Wren, Sir Christopher 15, 321, 326,

328, 329, 331, 336, 340, 342, 343,

344, 345, 351, 355, 368, 372, 396,

409, 468

Wright, Frank Lloyd 409, 412, 414,

430, 447, 448, 471

Wordsworth 362

Wyatt, James 364, 394

Yevele, Henry 155, 158

Young, Edward 377

Zehrfuss, Bernard 435

Zimmermann, Dominikus 267

Zimmermann, Johann Baptist 273

Zsigmond, Luxemburgi 290

Helynévmutató

(A dőlt betűkkel szedett szám a kép sorszáma)

- Aachen, Palotakápolna 41, 335, 23
Aigues-Mortes 122
Albi, székesegyház 139
Alfeld, Fagus Művek 413, 291
Amsterdam
 Coymans-ház 320
 Eigen Haard lakótelep 421, 295
 Hochhaus 434
 Rijksmuseum 416
 Scheepvarthuis 421
 Tözsdepalota 390
 városháza 390
Amiens, székesegyház 95, 104, 105,
 106, 108, 118, 119, 123, 131, 194,
 74, 75
Ancy-le-Franc, kastély 295
Anet, kastély 297, 312, 208
Angoulême, székesegyház 80, 53
Annaberg, Szt. Anna-templom 140,
 141, 98
Antwerpen
 Hochhaus 434
 székesegyház 156
 Tözsdepalota 390
 városháza 299, 303, 210
Arc-et-Senans, sóbánya 376, 259
Arles, St Trophime 70
Assisi, Szt. Ferenc-templom 138
Athén
 Erechtheion 386
 Parthenón 19, 123, 1
Audley End 308, 340
Augsburg, Szt. Anna-templom 288,
 203
 városháza 312, 219
Auteuil, Le Corbusier-villa 428
Autun, St Lazare-székesegyház 73, 83,
 49
Bahía, Szt. Ferenc-templom 465
Balleroi 315
Baltimore, székesegyház 468
Bamberg 117
Banz, kolostortemplom 267, 184, 185
Barcelona
 Colonia Güell 406
 Güell-Park 406
 lakóház-tömbök (Gaudi) 406
 Sagrada Familia-templom 406, 285
 Szent Katalin-templom 138
 1929-es világkiállítás német pavilonja
 430, 301, 302
Basel, St. Antonius 431
Batalha, kolostor 163
Bath
 Circus 352
 Prior Park 287, 348, 349, 351, 242
 Queen's Square 352
 Royal Crescent 311, 352, 384, 243
Beaumaris (Wales) 150
Beaumesnil 315
Beauvais, székesegyház 95, 104, 105,
 106, 108, 118, 124, 125, 86
Bécs
 Felső Belvedere 255, 179
 Parlament 416
 Ring 416
 városháza 416
Bedford Park Garden Suburb 417,
 279
Bénouville 371
Bergamo, új városrész 426
Berlin
 AEG épület 413, 432, 290
 Altes Museum 386
 Bauakademie 386, 268
 bérházak (Mies van der Rohe) 430
 Filmharmonikusok épülete 446, 310,
 311
 Hansa negyed, Interbau 434, 435,
 436

Hauptwache, Unter den Linden
386, 267
kastély 252, 176
kormányépületek 426
kongresszusi csarnok 440
Liebknecht-émlékmű 419
Nemzeti Színház 379, 386, 418, 262
Parókia-templom 333
Siemensstadt 454
Taut lakótelep 430
Technische Hochschule 416
Besançon, színház 372, 375, 380
Betlehem, Jézus születése-templom 24,
32
Beverley, székesegyház 140
Bewcastle, kereszt 39
Bexley Heath, Red House 278
Bimbirkilisse (Délkelet-Kisázsia),
templom 26
Birmingham, Törvényszék 415
Blackheath, Sir John Vanbrugh lakó-
háza 355, 244
Blaise Castle, Somerset 385, 265
Blenheim, kastély 342, 343, 344, 345,
347, 350, 356, 359, 238, 239, 240,
245
Blois, kastély 279, 316, 324, 336, 340,
365, 195, 220
Bloomfield, Általános Életbiztosító
épülete 458, 325
Blythburgh 156
Bobbio 39
Bordeaux
színház 372
keresztelőkápolna 392
Boston, plébániatemplom 156
Boulogne-sur-Seine, Le Corbusier-
villa 428
Bourges, székesegyház 102
Bournville 417
Bradford-on-Avon, templom 53, 118,
21
Brasília 436
Bréma, Essighaus 304, 211
Brescia, új városrész 426
Brevnov, templom 267
Brighton, Királyi Pavilon 385, 264
Bristol
Berkeley-kápolna 141
St. Mary Redcliffe 142, 156
székesegyház 128, 130, 135, 140,
146, 148, 89, 91
Brixworth, templom 40
Bruchsal, püspöki palota 278, 282,
285, 287, 351, 194, 201, 202

Bruges, varosháza 156
Brüsszel
Népszínház színházterme 406, 283
Tassel-ház, Rue Paul-Émile Janson
406
Törvényszék 396, 415
városháza 156
1958-as Világkiállítás, német pavilon
458, 324
Bückeburg, kastély 212
Buffalo (N. Y.), Guarantee Building
410, 286
Bury, St. Edmunds 155
Burghley House, Stamford mellett 306,
307, 308, 436, 215
Burgos, székesegyház 143, 165, 280
Byzantium, I. Konstantinápoly

Caen
St Étienne 69, 78, 79
Ste Trinité 69, 79
Cambridge
King's College kápolnája 152, 155,
162, 291, 105, 204
Szent János-kollégium könyvtára
355
Cambridge, (Mass.) 436
Canterbury, székesegyház 68, 92, 94,
110, 117, 118, 150, 165
Capua, kapu 165
Carcassonne, St Nazaire-székesegyház
137
Caserta, Palazzo Reale 272
Casino Pampulha, Minas Gerais 444
Castel del Monte 122, 165, 82
Catania, Castel Ursino 121
Centula (St Riquier) 44, 45, 46, 56,
61, 25, 26
Chambord, kastély 279, 293, 312
Chandigarh 436
Charleston 466
Charleval, kastély 315, 319
Chartres, székesegyház 70, 93, 95, 96,
101, 102, 104, 105, 108, 110, 116,
117, 194, 70, 71, 72
Chicago
Carson, Pirie és Scott Áruház 410,
287
Home Insurance Building 409
Marquette Building 409
Marshall Field áruháza 402, 277
Robie House 288
Chipping Campden 141
Chiswick, Lord Burlington villája 58,
348, 349, 356

Clermont-Ferrand, templom 39
 Clifton-híd, Bristol mellett 399
 Cluny apátság 55, 65, 70, 72, 73, 99,
 117, 137, 35, 48
 Cogolludo 288
 Colchester (Essex) 62
 Coleshill, kastély 340
 Collegeville, Minnesota, Szt. János
 Apátság temploma 448, 312
 Como
 Casa del Fascio 421
 S. Fedele 84
 Conques 70
 Corbie, kolostor 45
 Cordoba, mecset 49, 252
 Corvey 45
 Cotswold-Hill, 141
 Coventry, St Michael-székesegyház 11,
 158, 108
 Cronkhill, udvarház 384

 St Denis, apátság 83, 88, 90, 91, 92,
 95, 96, 101, 108, 124, 125, 169, 288,
 60, 61
 Désert de Retz 367
 Dessau, Bauhaus 428, 300
 Devon 158, 276
 Dijon, hercegi palota 161
 Doudran 121
 Drežda
 Frauenkirche 333, 232, 233
 Operaház 392, 273
 Zwinger 275, 276, 278, 192, 193
 Dorchester (Oxfordshire) 135
 Durham, székesegyház 62, 65, 66, 67,
 68, 74, 81, 108, 272, 44

 Earl's Barton, templom 53, 148, 160, 33
 Écouen, kastély 297, 319, 207
 Egham, Royal Holloway College 415
 Eltham Lodge, London mellett 341
 Ely
 Miasszonyunk kápolnája 133, 93
 székesegyház 62, 128, 130, 132, 146,
 168, 328, 94
 Erfurt 139
 Escorial 179, 220, 282, 298, 315
 Esztergom, székesegyház, Bakócz-
 kápolna 289
 Eton, kollégium kápolnája 152
 Exeter, székesegyház 155, 90

 Firenze
 Biblioteca Laurenziana 214, 217
 219, 291, 147

Lelencház (Ospedale degli Innocenti)
 171, 172, 116
 Paloták. Palazzo Medici 189, 127
 kápolna 291
 Palazzo Pitti 169, 312
 Palazzo Rucellai 11, 169,
 187, 189, 190, 192, 194,
 200, 221, 293, 129
 Palazzo Strozzi 11, 169
 Stadion 438, 439
 Templomok: SS. Annunziata 177
 179, 185, 120
 SS. Apostoli 172
 Baptisterium 172
 Sta Croce 138, 168,
 169, 95
 Dóm, Sta Maria del
 Fiore 169, 171, 115
 S. Lorenzo 11, 214
 Sta Maria degli Angeli
 175, 177, 196, 200,
 119
 Sta Maria Novella
 138, 168, 169, 178,
 185, 187, 426
 S. Miniato al Monte
 87, 169, 172, 58
 S. Spirito 11, 173, 175,
 186, 190, 191, 196,
 117, 118
 Uffizi 217, 218, 148

 Fontainebleau 293, 294, 304, 205
 Fonthill Abbey, kastély 364
 Frankfurt, lakótelep 430
 Fréjus, keresztelőkápolna 39
 Fulda, apátsági templom 42, 46, 24

 St. Gallen, kolostor 40, 46, 47, 58, 27
 Gerash (Szíria) 30
 Germigny-des-Pres, templom 47, 48,
 28
 Gerona, székesegyház 145, 146, 100,
 101
 Ghent, városháza 156
 St Gilles 70, 59
 Glasgow, Képzőművészeti Iskola 407,
 284
 Gloucester, székesegyház 80, 146, 148,
 149, 155, 160, 102
 Grado, templom 47
 Granada
 Alhambra 210, 249
 Cartuja (katholikus kolostor) 466, 173
 Káptalanház 162, 249

V. Károly palotája 209, 143
 Greenwich
 kórház 342, 396
 Queen's House 308, 309, 310, 311, 217
 Hága
 Huygens-ház 320
 Haellerup, iskola 426
 Mauritshuis 320, 341, 224
 Hagley-park, romok 361
 templom 361, 372
 Ham 341
 Hamburg, Chilehaus 418
 Hampton Court 294
 Hampstead, Fenton House 341, 237
 Harlech (Wales) várkastély 122, 150, 151, 83
 Harlem, Nieuwe Kerk 332
 Harlow, London mellett, lakótelep 459, 327
 Hatfield House 307, 308, 340
 Hatra, Parthus-palota 24
 Hedingham (Essex), várkastély 42
 Hehlen, plébániatemplom 333
 Heidelberg, kastély 304, 214
 Hexham 40
 Hildesheim, St. Michael 56, 58, 59, 69, 83, 36, 37
 Hilversum, városháza 421, 297
 Holkham Hall 287, 348
 Howard, kastély 343
 Hull, Holy Trinity-templom 11, 158
 Ingelheim, Nagy Károly palotája 22
 Iona (Skócia) 39
 Jaca, San Pedro de Nave 68
 Jarrow, templom 40
 Jeruzsálem, Szent Sír temploma 24, 32
 Jumièges, apátsági templom 62, 69, 78, 102, 51
 Kalat Seman (Szfíria) 26
 Karlsruhe
 Dammerstock, telep 454
 Életbiztosító irodaépülete 458, 322
 várostervezés 336
 Karnak 437
 Kenilworth, John of Gaunt háza 150
 Kenwood 287
 Kew Gardens
 pagoda 363
 Palace 315
 King's Lynn, St Nicholas 157, 158, 107

Klosterneuburg 272
 Kojá Kalesszi (Dél-Kisázsia), templom 33
 Konstantinápoly 20
 Apostolok temploma 24, 30, 36, 81, 368
 Hagia Eirené 24, 35
 Hagia Sophia 24, 30, 32, 33, 35, 224, 14, 15, 16
 Sergius és Bacchus-templom 32
 városfalak 121
 Koppenhága
 Grundtvig-templom 421, 296
 Hornbaekhus 426
 rendőrfőkapitányság 426
 Koln
 Dóm 105, 392, 76, 270
 Sta Maria im Kapitol 61, 69, 83, 84, 40
 Werkbund-kiállítás 414, 292
 Krakkó, Wawel 290
 Kvarnholm, Stockholm mellett 432
 Laach 183
 Lacalahorra, várkastély 280
 Landshut, a kórház Szentlélek-temploma 97
 Langeais, öregtorony 62
 Laon, székesegyház 95, 97, 108, 110, 65, 66, 77
 Lavenham 156
 Le Havre, lakóháztombok 425
 Le Mans, Notre Dame de la Couture 55
 Le Puy 70
 León, San Isidro 68, 165
 Lérins 39
 Letchworth 417
 Lilienfeld 139
 Limoges, St Martial 70
 Lincoln, székesegyház 11, 15, 117, 118, 119, 123, 127, 148, 152, 81, 99
 Lisszabon, Divina Providencia-templom 251, 252
 Littoria 426
 Llewellyn Park 468
 London
 Adelphi 353
 Arnos Grove foldalatti-állomás 304
 Ashburnham House 340
 Bank of England 377, 467
 British Museum 385, 390, 266
 Dulwich Gallery 378
 Covent Garden 311
 Finsbury Square 353
 Fitzroy Square 353

Hampstead 417
 Kristálypalota 399, 276
 Little Dean's Yard 340
 megyeháza 415
 Mitrász-templom 28, 11
 Parlament 389, 390, 269
 Reform Club 392, 272
 Regent's Park 311, 384, 263
 Selfridge-áruház 397
 Soane lakóháza, Lincoln's Inn Fields
 378, 261
 Soane múzeum 302
 Somerset House 390
 Templomok: St. Agnes 332
 St Alban, Holborn
 392
 St Antholin 332, 333
 St Arne 332
 St Augustine, Kilburn
 391
 St Benet Fink 332,
 333
 St Bride 332
 Christ Church 331,
 332, 345, 394, 241
 St James Garlickhythe
 332
 St James Piccadilly
 332
 Krisztus Mennybeme-
 netele, Lavender
 Hill 392
 St Magnus 332
 St. Martin, Ludgate
 Hill 332
 St Mary Abchurch
 332
 St Mary-le-Bow 332
 St Mildred 332
 Mindenszentek temp-
 loma 392
 Szent Pál-székesegy-
 ház 321, 344, 345,
 368, 468, 228, 229
 Szent Pál-templom
 Covent Garden 311,
 326
 St. Peter, Cornhill 332
 St. Stephen's Walb-
 rook 328, 333, 230,
 231
 Westminster Apátság
 140, 152, 155, 158,
 289, 378

Tower 62

Traveller's Club 392, 272
 Westminster palota 152, 155, 378
 Whitehall 179
 London Bridge, St Magnus 155
 Longleat 307, 308, 216
 Long Melford 156
 Louvain 155, 156
 Lorsch, vendégház 42, 29
 Louth, plébániatemplom 156
 Lucera 121
 Luxeuil 39
 Lyon, Ste Irénée 39

 Magdeburg, székesegyház 105, 79
 Mainz 83
 Maisons Lafitte kastély 316, 318, 326
 Malines 155
 Mantova
 S. Andrea 191, 194, 198, 224, 131
 Palazzo del Tè 208
 Giulio Romano lakóháza 142
 S Sebastiano 190, 191, 195, 130
 Marseille
 keresztelőkápolna 39
 székesegyház 395
 St Victor 288
 Unité d'Habitation 434
 Maupertuis 376
 Meledo, Villa Trissino 211, 144
 Melk, bencés apátság 272, 190
 Metz, Szent Péter-templom 39
 Mexico City
 Csodatévő Szűz temploma 440, 308
 Kozmikus Sugárvizsgáló Intézet 440
 Vásárcsarnok 440
 Middelburg 156
 Milánó
 S Ambrogio 86, 57
 Brera 217
 Dóm 165
 S Eustorgio 181
 S Lorenzo 32
 Sta Maria delle Grazie 195
 Medici bank 181
 Ospedale Maggiore 179, 181, 123
 Pirelli épület 449, 451
 S Satiro 180
 Sforza-kápolna 179, 121
 Sta Maria presso S. Satiro 194, 195
 Torre Velasca 451, 313
 Mismieh (Szíria), Tyhaeum, 30, 332:
 13
 Modena, székesegyház 86
 Moissac 70, 83
 Monte Cassino, kolostor 40

- Monticello 467
 Monkwearmouth, templom 40
 Moszkva
 Szent Mihály-templom 289
 Uszpenszkij székesegyház 289
 München
 Atelier Elvira 406, 282
 Beauharnais palota 392
 Ludwigskirche 394, 271
 Nepomuki Szent János-templom 260, 262, 181
 Szent Mihály-templom 218
 Maxburg 458, 323
 Nemzeti Könyvtár 392, 271
 Nemzeti Szocialista Párt épülete 426
 Nymphenburg, Amalienburg 273, 191
 Nantucket 466
 Naumburg, székesegyház 117
 Needham Market 158
 Nemecké Jablonné, Szt. Lőrinc-templom 252, 178
 Nendrum, kolostor 40
 Neresheim, kolostor-templom 267
 New Edinburgh 351
 New Winchelsea 122
 New York
 Daily News Building 422
 Egyesült Nemzetek Szervezetének épülete 457
 Guggenheim Múzeum 447
 Henry Hudson útvonal 437
 Kennedy repülőtér 448, 449, 314
 Lever Building 457, 459, 321
 McGraw Building 422
 városháza 468
 Nichinan (Japán) Kulturális Központ 451, 317
 Nîmes, St Paul 395
 római romok 467
 Norman (Oklahoma) templom 447
 Northampton 422
 Norwich 156
 Noyon, székesegyház 95, 96, 97, 98, 101, 105, 64
 Nürnberg
 Pellerhaus 158, 304
 Szent Lőrinc-templom 140, 143, 146, 96
 Orbetello, hangár 438
 Orléans 70
 Orléansville (Észak-Afrika), templom 26
 Oviedo, Santa Maria de Naranco 49, 53, 65, 31, 32
 Oudenaarde 156
 Oxford
 Sheldon Színház 321
 székesegyház 110
 Paderborn, Abdinghofi templom 45
 Padova, Palazzo della Ragione 156
 Paestum, templomok 19, 360, 370, 374, 377, 382
 Palmanova 333
 Pampilha, Szent Ferenc-templom 443, 454, 309
 Párizs
 Bútor-múzeum 423
 Castel Béranger 406
 Cité Universitaire, svájci diákszálló 429
 Collège des Quatre Nations 317, 319, 325, 336, 221, 222
 Collège des Beaux Arts 297, 298
 Conservatoire des Arts et Métiers 395
 Diadalív 371
 École Militaire 365, 251
 École de Chirurgie 371, 375
 Hôtel de Beauvais 337
 Bretonvillers 337
 de la Vrillière 337
 Lambert 337, 235
 de Matignon 339, 236
 Louvre 121, 233, 252, 296, 306, 321, 336, 365, 206, 225
 Luxembourg-palota 312, 315, 318
 Lycée Condorcet (kapucinus rendház) 371, 372
 Maison de François I. 395
 Odéon 371, 372
 Operaház 396, 415, 274, 275
 Panthéon 371, 252, 253
 Pavillon de l'Esprit Nouveau 428
 Place de la Concorde 287, 365
 de l'Étoile 335
 des Vosges 315
 Rue Franklin, bérház 412
 Rue Mouffetard, kaszárnya 392
 Rue Ponthieu, garázs 412
 Ste Geneviève könyvtár 399
 Templomok: Szent Anna 251
 Sainte-Chapelle 123, 125, 131
 St Étienne-du-Mont 312
 St Eugène 399

St Eustache 312
 St Gervais 312
 St Louis des Invalides
 325, 226
 Madeleine 396, 468
 St Paul-St Louis 312
 Notre-Dame 95, 97,
 98, 101, 102, 105,
 106, 108, 110, 194,
 67, 68, 69
 St Philippe-du-Roule
 371, 372
 St Séverin 161, 162
 Sorbonne 317, 325
 Val de Grâce 317

Tőzsdepalota 372
 Tuileriák 179, 315, 340
 vámház 374, 375
 városháza 395
 1937-es Világkiállítás olasz pavilonja
 426

Penshurst, várkastély 152, 103
 Pentonville 391
 Périgueux, St Front 80, 81, 179, 368,
 54, 55

Perrycroft, Colwall, Malvern 280
 Pessac, Bordeaux mellett 434

Petersham 341

Philadelphia

Orvostudományi Kutató Intézet
 458, 326
 Pénzverde 386
 Philadelphiai Takarékpénztár székháza 422
 Tőzsde 386
 Vámhivatal 386

Pienza 189, 221

Pisa 87

Poitiers, Berry herceg palotája 160

Pompeji, Bazilika 8

Port Sunlight 417

Potsdam

Einstein-émlékmű 419, 294
 Friedenskirche 394

Prága

Belvedere 139, 304
 Hradszin, Ulászló-terem 142, 289
 székesegyház 141
 Theatinus-templom, terv 253

Puttenham, C. F. A. Voysey lakóháza
 404

Raleigh, (Észak-Karolina), Aréna 439,
 442, 307

Ravenna

S. Apollinare in Classe 35
 S. Apollinare Nuovo 25, 26, 36, 68,
 6, 7
 Galla Placidia mauzóleuma 30
 San Vitale 30, 31, 32, 34, 35, 36, 42,
 49, 18, 19, 20

Reculver, kereszt 39, 53

Reims, székesegyház 94, 95, 104, 106,
 108, 109, 113, 116, 117, 118, 194,
 63, 73, 78

Rennes, bírósági palota 312

Rimini, S. Francesco (Tempio Malatestiano) 183, 185, 186, 125, 126

Rio de Janeiro, lakótelep 444

Roehampton 341, 460, 461

Rohr, templom 257, 259, 260

Róma

Capitolium 221, 244, 297
 Colosseum 20, 24, 44, 172, 186
 Cancelleria (Palazzo Riario) 192
 193, 194, 200, 293, 133
 Constantinus bazilikája I. Maxentius
 bazilikája
 Foro Mussolini 426
 Katakombák 41
 Maxentius bazilikája 23, 24, 4, 5
 II. Viktor Emánuel király nemzeti
 emlékműve 397

Palatinus 28, 41

Palazzetto dello Sport 438, 306

Palazzo Barberini 231, 232, 244,
 282, 317, 318, 327, 157, 158

Palazzo Caprini 200

Palazzo Farnese 203, 205, 206, 207,
 212, 221, 231, 279, 297, 139

Palazzo Massimi alle Colonne 203,
 205, 206, 215, 218, 304, 141

Palazzo Riario I. Cancelleria

Palazzo Venezia 186, 187

Palazzo Vidoni Caffarelli 200, 205,
 206, 138

Pantheon 20, 31, 361, 371

Piazza del Popolo 235

Porta Maggiore-bazilika 28, 10, 12

Minerva Medica-templom 177, 120

Marcellus-színház 205

Caracalla termái 20

Templomok: Sant'Agnese 235, 237
 161

S. Andrea al Quirinale
 235, 162

Sant'Anna dei Palafrenieri 235, 160

S. Carlo alle Quattro

Fontane 234, 235,
236, 237, 240, 242,
244, 327, 345, 163,
164, 165
Sta Costanza 30
Il Gesù 224, 226, 227,
229, 234, 238, 240,
264, 312, 153, 154,
155, 156
S. Giacomo al Corso
235
Lateráni Szent János-
templom 25, 30
S. Ignazio 234
Sta Maria di Monser-
rato 226
Sta Maria di Monte
Santo 235
Sta Maria della Pace
196, 237, 166
Sta Maria della Vitto-
ria 245, 170
S. Paolo fuori le mura
25, 26
Szent Péter-templom
(régi) 41, 42, 99
Szent Péter-templom
25, 26, 192, 198,
213, 221, 222, 224,
226, 230, 231, 233,
234, 242, 137, 151,
152, 159
S. Pietro in Montorio,
Tempietto 196, 197,
198, 200, 136
S. Stefano Rotondo 30
Propaganda Fide 235
Sta Susanna 240
SS. Vincenzo ed Anas-
tasio 240, 167

Termini pályaudvar 462, 328

Vatikán

Belvedere-udvar 200, 280, 296

Damasus-udvar 200, 231

Szent Péter-templom előtti osz-
lopsorok 242

Porta Santa 242

Scala Regia 242, 243, 249, 168,
169

Sixtus-kápolna 192, 213, 219

Stanzák 192

Villa Giulia 218, 150

Madama 200, 201, 210

Ronchamp, zárándoktemplom 444,
454, 457, 461, 318, 319, 320

Rotterdam

munkáslakótelep 428

Van Nelle gyár 442

Rouen, St Maclou 161, 111

Ruthwell, kereszt 39, 53

Sabaudia 426

Saintes 70

Sacrow, Heilandskirche 394

Salamanca

Egyetemi Könyvtár 209

székesegyház 99

Salem 466

Salisbury, székesegyház 117, 118, 123,

127, 152, 341, 84

Saltaire, Leeds mellett 417

Salzburg, Szentháromság-templom
252, 177

San Juan de Baños 48, 30

Santiago de Compostela 75, 83, 45

Santo Domingo de Silos-kolostor 83

São Paulo 422

St Benoît-sur-Loire 68

St Savin-sur-Gartempe 80, 52

Schleissheim, kastély 273

St Nicaise, plébániatemplom 110

Schwäbisch-Gmünd, Szent Kereszt-
templom 139, 140

Senlis, székesegyház 95

Sens, székesegyház 94, 95, 98, 105

Sezincote, Cotswolds 385

Sforzinda 180, 122

Siena, székesegyház 133, 138

Skellig Michael (Írország), klostrom 40

Sohag (Egyiptom), Fehér és vörös
klostrom 39

St Bertrand-de-Comminges 39

Southwell 123, 85

Spalato (Split), Diocletianus palotája
359, 2, 3

Speyer, székesegyház 23, 61, 66, 69,
73, 78, 83, 38, 39

Stockholm

Danviksklippan 434

koncertterem 426

könyvtár 426

krématórium 431, 303

mozi 426

városháza 426

Vällingby 459, 460

Stonehenge 11, 437

St. Louis, Wainwright Building 410

Stowe, kastély 287

Strasbourg, székesegyház 69, 110, 162
364, 377, 388, 112

- Stoke-on-Trent, Etruria 361
 Strawberry Hill, udvarház 362, 364, 383, 468, 249
 Stupinigi, Villa Reale 272
 Stuttgart
 Lusthaus 304, 213
 Weissenhof 430
 Swaffham, Norfolk 106
 Syon House, Middlesex 359, 246, 247
 Syracuse, Castel Maniace 121
 Szaloniki
 Hagiosz Dimitriosz-templom 26
 Hagiosz Giorgiosz 30
 Szentpétervár (Leningrád), Törsde-
 palota 372, 254
 Tangier, eródtmeny 321
 Tarrasa, templom 47
 Tecali, Ferences templom 465
 Tewkesbury 80
 Tígzirt (Észak-Afrika), katakombák 40
 Tintern, apátság 362
 Tintagel (Cornwall), kolostor 40
 Tivoli
 Villa d'Este 218
 Hadrianus császár villája 32
 Tokio, Ünnepi csarnok 316
 Toledo
 San Juan de los Reyes 280
 szekesegyház, Trasparente 246, 248, 249, 250, 259, 260, 287, 171, 172
 Szent Kereszt-korház 280, 288, 199
 Tomar, káptalanház 163, 114
 Torino
 kiállítási csarnok 438, 442
 S. Lorenzo 251, 174, 175
 Palazzo Carignano 251
 Toulouse
 Domokos-rendi templom 138
 St Sernin 70, 81, 46, 47
 Tournai, székesegyház 110
 Tournus, St Philibert 55, 65
 Tours, székesegyház 36, 39, 41, 55, 70, 72, 288, 34
 Trier 21, 36, 47
 Bazilika 61
 székesegyház 41
 Porta Nigra 20
 Troyes, St Urbain 124, 137
 St Hubert 185
 Truro, székesegyház 391
 Turmanin (Szfíria), bazilika 17, 35
 Twickenham, Pope kertje 351, 356, 249
 Tyingham 467
 Ulm 156
 Urbino, Palazzo Ducale 186, 194, 128
 Utrecht 298
 Valladolid, Szent Pál-templom 162, 249, 288, 113
 Vaucresson, Le Corbusier-villa 428
 Vaux-le-Vicomte, kastély 317, 318, 319, 321, 336, 223
 Velence
 Arzenál, kapu 182
 Cà del Duca 182
 Cà d'Oro 182
 Doge-palota 156, 182, 426, 110
 Piazza 156, 221
 Templomok: Frari 138
 S. Giorgio Maggiore 210, 218, 340
 S. Giovanni Crisostomo 192, 332
 SS. Giovanni e Paolo 138
 Szent Márk 81, 179, 368
 Il Redentore 210, 218, 149
 S. Salvatore 192, 132
 Venasque, keresztelokalapna 39
 Versailles 218, 318, 366, 367
 Hameau 367, 385
 Petit Trianon 287, 366, 365, 250
 Grand Trianon 338
 kastély 287, 315, 335, 340, 343, 345, 234
 Vezelay, La Madeleine 70, 73, 83, 88, 50
 Vicenza
 Palazzo Chiericati 211, 219, 309, 145
 Palazzo Valmarana 297
 Villa Capra vagy Rotonda 211, 349, 146
 Vienne, zarándoktemplom 264
 Vicuna, Megváltó kápolnája 291
 Vierzehnheiligen 262, 267, 269, 270, 278, 285, 328, 338, 345, 182, 183
 Wanstead 348
 Washington
 várostervezes 336
 Weimar, háborús emlékmű 419
 Weingarten, kolostor 272, 189
 Wells, székesegyház 11, 117, 118, 130, 152, 92

Weltenburg, kolostortemplom 258,
259, 260, 180
Whitehall, Banqueting House 309, 315
Wies, búcsújáró templom 267, 186
Wilton House 311
Wilton, templom 394
Winchester, székesegyház 62, 63, 68,
102, 117, 150, 43
Windsor, kastély, Szent György-kápol-
na 152, 104

Wollaton Hall 307, 354
Worms, székesegyház 83, 56
Würzburg, érseki rezidencia 282, 200

York 40, 156
Ypres, Posztócsarnok 155, 156, 109

Zacatecas, székesegyház 465
Zogalia 180, 181, 124

Felelős kiadó a Corvina Kiadó igazgatója

Felelős szerkesztő Kórner Éva

Műszaki vezető Murányi István

Műszaki szerkesztő Tarján Magda

Készült 30 (A/5) ív terjedelemben, 10 000 példányban



Athenaeum Nyomda, Budapest, 1974

Íves ofszet nyomás

Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

CO 1084-h-7478